Conservatorio di Musica E.R. Duni - Matera

Diploma Accademico di I livello in basso elettrico

Tesi di storia delle musiche afro-americane

Single soul

Classicità e romanticismo nel jazz contemporaneo

Relatore: prof. Fabrizio Festa

Correlatore: prof. Piero Massa

Candidato: Mario Iannuzziello

Matricola: 900997

Anno accademico 2019-2020

INDICE

PREMESSA	1
CAPITOLO I - LA RISCOPERTA DI BACH	4
Bach come spunto didattico	6
Music of Monk and Bach alla New School	11
Bach sul basso elettrico	13
Il repertorio di Bach nei contemporanei	23
Sarabanda dalla Suite N.1 in Re minore BWV 812	27
Masterclass di Fred Hersch	29
Intervista di Alceste Ayroldi a Brad Mehldau	35
CAPITOLO I - LA RISCOPERTA DI BACH - Bibliografia	38
CAPITOLO I - LA RISCOPERTA DI BACH - Sitografia	39
CAPITOLO I - LA RISCOPERTA DI BACH - Discografia	40
CAPITOLO II - L'ACCADEMIA E IL JAZZ	41
Louis Moreau Gottschalk	42
Souvenir de Porto Rico - analisi e struttura	43
Darius Milhaud	56
Igor Stravinskij	58
Aaron Copland	63
CAPITOLO II - L'ACCADEMIA E IL JAZZ - Bibliografia	65
CAPITOLO II - L'ACCADEMIA E IL JAZZ - Sitografia	66
CAPITOLO II - L'ACCADEMIA E IL JAZZ - Discografia	67
CAPITOLO III - IMPRESSIONS	68
Impressions of Trane	70
Maurice Ravel	84
Tom Harrell - First Impressions	88
CAPITOLO III - IMPRESSIONS - Bibliografia	93

CAPITOLO III - IMPRESSIONS - Sitografia 94
CAPITOLO III - IMPRESSIONS - Discografia 95
CAPITOLO IV - SINGLE SOUL, UN'ANIMA SOLA 96
Il passato nel futuro 97
Intervista a Aaron Diehl 102
Il Romanticismo 107
Stride 112
Voice 114
Single Soul 116
CAPITOLO IV - SINGLE SOUL, UN'ANIMA SOLA - Bibliografia 121
CAPITOLO IV - SINGLE SOUL, UN'ANIMA SOLA - Sitografia 122
CAPITOLO IV - SINGLE SOUL, UN'ANIMA SOLA - Discografia 124
CAPITOLO V - PARTITURE 125
CONCLUSIONI 171
RINGRAZIAMENTI 172

PREMESSA

Alla luce di una ormai diffusa prassi di accostamento tra il patrimonio classico e le tradizioni afro-americane del Novecento, il presente elaborato si premette di indagare esclusivamente su taluni e peculiari aspetti di raffronto tra jazz e musica accademica. Non trattasi pertanto di una tesi scritta a mo' di raffronto, analisi e parallelismo tra la classica ed il jazz, pur attingendo, tuttavia al patrimonio caratterizzante di entrambi i mondi. Al contrario si cercherà di tracciare un personale, seppur documentato ed analitico, percorso di analisi degli elementi di contiguità tra il mondo delle musiche accademiche europee (partendo da Bach sino al Novecento,) e le nuove forme compositivo-espressive del jazz contemporaneo, in particolar modo del jazz newyorkese dell'ultimo decennio. Verranno presi in analisi elementi di didattica adoperati nei college americani *New School of Performing Arts* di Manhattan, e *Berklee College of Music* di Boston considerando un nuovo approccio allo studio di Bach e al corale protestante come forma di sviluppo dell'orecchio e del linguaggio musicale in più ambiti, ed in particolar modo in quello jazzistico. Tale metodo verrà poi approfondito mediante concetti estrapolati da masterclass e interviste di artisti come Enrico Zanisi, Fred Hersch e Brad Mehldau, sino a fare il punto sull'impiego del materiale *bachiano* da parte di compositori e performers del jazz odierno in tutto il mondo. Seguirà un excursus di natura storica circa l'attenzione reciproca tra interpreti del jazz e compositori classico accademici, mediante schede di analisi tecnica delle composizioni e citazioni da interviste e quaderni epistolari. Verrà poi condotta l'operazione diametralmente opposta, riscontrando elementi di trasposizione e rielaborazione dei repertori classici nei musicisti jazz, sia di quelli che ne hanno fatto la Storia che di quelli che calcano le più importanti scene attuali. Ciò porterà ad una riflessione su classicità e modernità e su quanto siano esse per loro stessa natura inscindibili e contenute l'una nell'altra. Non esiste il nuovo senza una tradizione che ne esalti gli

elementi di novità, così come non esiste una classicità che non possegga in sé elementi di modernità. Analizzando nel profondo forme, stili e figure musicali di potente impatto innovativo si è inevitabilmente costretti ad un raffronto con il passato, così come lo studio e l'attenzione verso il passato ci rivela la forte carica di modernità che ciascuno dei grandi maestri ha in sé. Il momento storico che il jazz vive è controverso, e vi convivono, al suo interno, diverse metodiche e criteri di lettura da parte dei critici. Accanto a chi scrive di un progressivo ed inesorabile processo di.corruzione delle intenzioni creative e dell'istintività che ne ha contraddistinto per decenni le prime forme, a spese della spontaneità, ormai quasi del tutto perduta, altri ritengono che il passaggio generazionale di cui noi contemporanei siamo testimoni, abbia la storica opportunità di offrire al mondo una musica quanto mai viva, diversa, potente, consapevole e libera, fuori da una logica di compartimentazione e di grande potenza, derivante non a caso da una ferma, argomentata e critica conoscenza del passato. Se conoscere il passato è da sempre nella storia strumento insostituibile per comprendere la contemporaneità e per cambiare il futuro, così nella musica, e nello specifico nelle avanguardie del jazz, il ritorno al classicismo, allo sviluppo della forma, ad un certo strutturalismo e organizzazione più sistematica del pensiero musicale (tanto in ambito improvvisativo quanto compositivo) garantisce a questa musica non solo la sopravvivenza, ma di essere essa stessa testimone di un umanesimo nuovo, generato da un processo di sintesi tra passato e presente, consonanza e dissonanza, forma e scomposizione, ampiezza e contrazione, mente e anima. A fronte dell'individuazione di elementi di forte rimando alla tradizione classica, tanto nelle tecniche quanto nei repertori degli interpreti contemporanei americani ed europei, si svilupperà un lavoro di scrittura creativa, arrangiamento e orchestrazione prevista per sette elementi, tale da incrociare il quartetto d'archi di tradizione romantico-cameristica al trio jazz con batteria, basso e pianoforte. Questo percorso creativo permetterà un'indagine che si rifarà inevitabilmente più ad un contesto pratico di scrittura

che teorico e di analisi, e permetterà di ricreare una convergenza tra i materiali a disposizione. Nello specifico si intraprenderà un lavoro che permetta di scrivere e arrangiare per questa formazione sia composizioni appartenenti al mondo della tradizione classica e tardo romantica, quanto musica originale pensata da interpreti contemporanei al pari del pianista Aaron Parks. Al netto di questo lavoro di arrangiamento mediante l'uso di diverse tecniche che esaltino gli elementi di convergenza tra le varie forme e repertori; quasi a metterne in discussione la paternità e a rendere difficile per l'ascoltatore ricondurre la derivazione del brano all'area di appartenenza, se alla classicità o alla modernità. Culmine del suddetto percorso di ricerca e scrittura sarà la composizione e la produzione di un brano originale, che contamini vicendevolmente gli elementi oggetto della dissertazione e ne esalti la vicinanza e la profonda attinenza. Il ritorno al passato e le progressive sperimentazioni creative coesistono nel jazz di questo decennio e sono per loro natura inscindibili, un pensiero unico, un'idea sola, un'anima sola.

CAPITOLO I - LA RISCOPERTA DI BACH

Che l'intera produzione compositiva di JS Bach, sia stata, e sia tuttora, punto di riferimento costante per la formazione di ogni musicista, è da darsi per scontato. La chiarezza, la propedeuticità delle linee e la puntualità delle armonie *bachiane* accompagnano ogni musicista nella propria crescita, sia sotto il profilo strumentale che teorico, quale che sia la propria inclinazione o aspirazione. Tutto ciò inevitabilmente accomuna i musicisti di formazione classico accademica e i musicisti di jazz, pop e avanguardie. Eccellenti esecutori, oltre che profondi conoscitori dei corali, delle toccate, delle suite e delle cantate di Bach erano indubbiamente musicisti del calibro di Lennie Tristano e Duke John Lewis e Bill Evans, assieme a moltissimi altri nomi di spicco del jazz del Novecento, anche laddove un immediato accostamento con Bach ci sembri azzardato. Dopo una significativa riscoperta del repertorio classico e romantico da parte dei jazzisti, tra la fine degli anni '50 del secolo scorso e tutto il decennio successivo, il jazz, ha vissuto una diaspora di sperimentazioni, sia a livello culturale, che di approccio strumentale, e si è prestato ad assumere forme molteplici. Con il jazz entrato ormai a pieno titolo nei più prestigiosi college di musica di tutto il mondo, la didattica di questa musica ha conosciuto un processo di stilizzazione progressiva seppur in parte frammentata. A detta dei critici più severi una musica nata per strada, nelle sale da ballo o nei locali notturni, non potrebbe essere ricondotta a materia di insegnamento delle scuole di musica senza essere di fatto snaturata nella sua sostanza. D'altra parte, tuttavia, è giusto accettare che ad una progressiva ed incessante evoluzione delle forme e degli stili si accosti una mutazione delle modalità quanto dei luoghi didattici. A tal proposito la didattica, in origine pressoché esclusivamente orale, del jazz, ha dovuto non solo aggiornarsi ma anche adeguarsi alle esigenze formative dei musicisti contemporanei, prendendo a prestito non poco dall'accademia e dalla tradizione colta europea, seppur

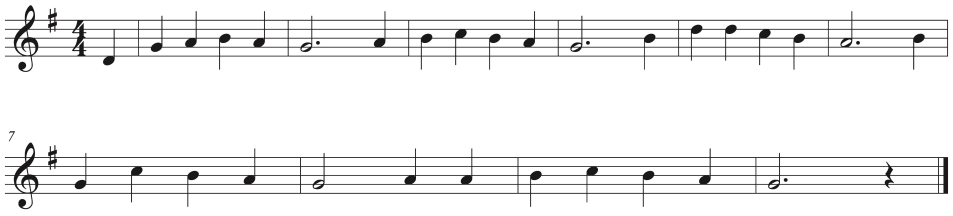
cercando di mantenere immutate la spontaneità e l'immediatezza all'origine delle musiche afroamericane.

Bach come spunto didattico

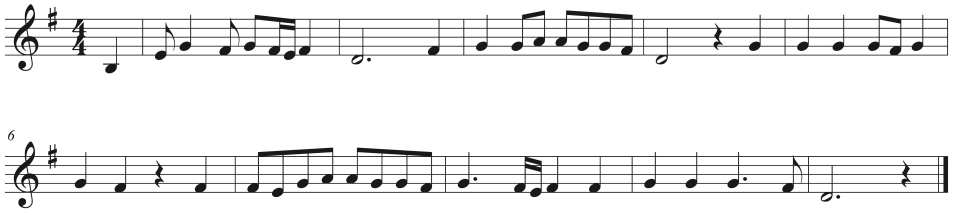
Un non indifferente apporto alla preparazione di un jazzista viene dalla riscoperta analisi, seppur con criteri e metodologie più moderne, del corale di Bach a 4 voci, che per propria forma, architettura, logicità e brevità risulta di facile ed efficace impiego sotto non pochi aspetti, dall'ear-training alle tecniche di armonizzazione e orchestrazione. A tale riguardo un efficace esercizio, ampiamente collaudato nei corsi della Berklee College of Music, è l'ascolto ed il canto del corale senza l'ausilio della partitura. Ciò permette di sviluppare intuitivamente una consapevolezza di armonia e melodia tanto in senso verticale quanto orizzontale. Il canto e la memorizzazione del corale usando il solo orecchio consente di acquisire una duttilità ed una sensibilità ai movimenti armonici, scegliendo una tra le parti ed avvalendosi liberamente dell'octave-displacement per ovviare a naturali problematiche di estensione e registro. La finalità è meramente didattica e slegata dalla pratica corale in se, consiste pertanto nel prendere confidenza con una linea melodica che si muova attraverso i cambi armonici, al pari di un solista che improvvisi sulla griglia armonica di un jazz standard. E' del resto evidente quanto questo approccio melodico, meno legato allo sviluppo del fraseggio stretto e più vicino alla costruzione di una frase pulita ed armonicamente consapevole, seppur nella complessità delle proprie variazioni, sia comune alla maggior parte dei jazzisti sulla scena contemporanea tanto Newyorkese quanto Europea. Di seguito si affrtonta, a mo' di esempio il lavoro di canto, memorizzazione e analisi sul corale a 4 voci *BWV 264 Als der gütige Gott* in 4 momenti:

Estrapolazione e trascrizione delle parti

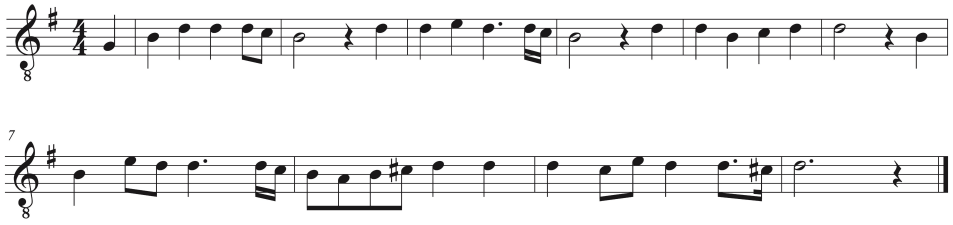
Soprano



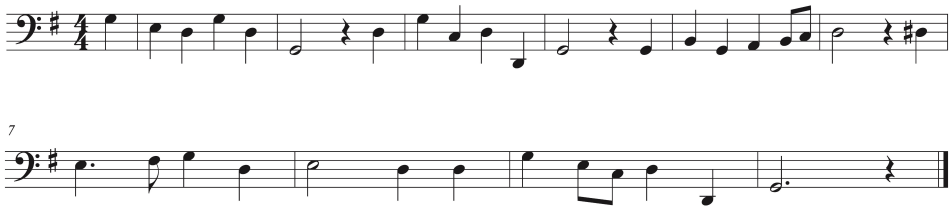
Contralto



Tenore

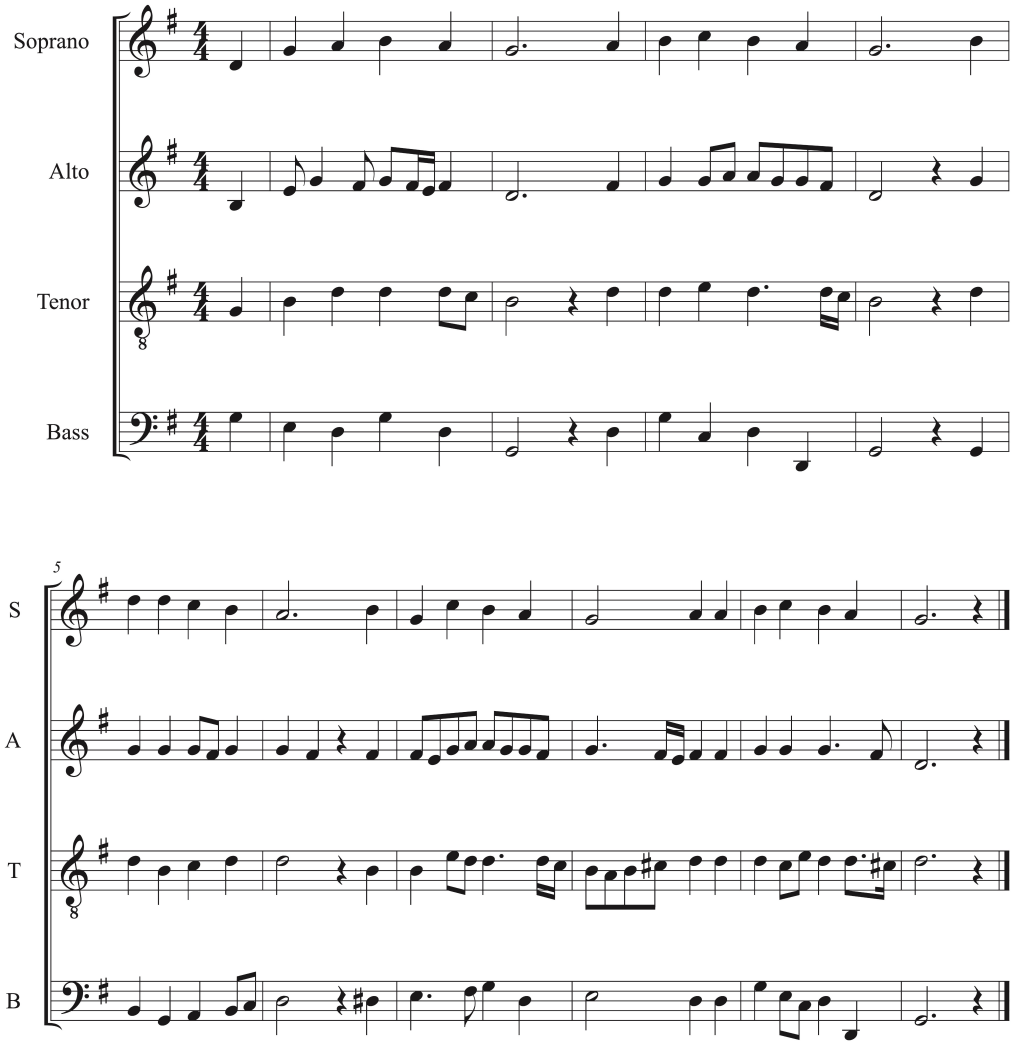


Basso



Als der gütige Gott

Johann Sebastian Bach



Adattamento

Ciascuna voce può essere suonata, memorizzata e cantata a seconda della propria estensione vocale. Ci si può pertanto sentire a proprio agio nel trasportare di ottava l'intera parte laddove risulti ostico intonarla per naturali motivi di estensione. Stessa cosa vale per il trasporto a tonalità che ne rendano meno ostica l'esecuzione sullo strumento *(come ad esempio per strumenti traspositori)*

Canto e memorizzazione delle linee

Funzionale alla memorizzazione della linea è l'individuazione nonché il riconoscimento ed il controllo degli intervalli che la caratterizzano. Una volta acquisito il controllo dell'intonazione di questi ultimi la melodia va memorizzata nel più breve tempo possibile. Il canto e l'esecuzione strumentale della singola parte portano ad interiorizzare sia la melodia nel suo sviluppo orizzontale, che il suo nesso armonico con le voci restanti.

Analisi e confronto finale con la partitura

Momento conclusivo del lavoro di canto, memorizzazione ed analisi del corale è la lettura della partitura con le 4 parti a confronto. Ciò permette di comprendere anche a livello visivo i movimenti armonici, e di attribuire sigle di accordi ad ogni passaggio, quasi si trattasse di un jazz standard, rendendo ulteriormente evidenti i numerosi nessi tra l'armonia funzionale del jazz e l'armonia tonale del primo Settecento. L'impiego dei corali Bachiani in ambito didattico legato più al canto ed alla memoria uditiva che alla elaborazione teorica è largamente sfruttato nelle principali scuole e college di musica sia in Europa che oltreoceano.

Music of Monk and Bach alla New School

Uno dei corsi tenuti da Dave Douglas presso la New School College of Performing Arts di Manhattan ha come titolo *Music of Monk and Bach*. L'accostamento tra questi due geniali compositori, vissuti ad oltre due secoli di distanza, ci porta ad una riflessione su quanto ampie debbano necessariamente essere le vedute di un musicista contemporaneo. Il trombettista Dave Douglas si serve tanto della musica di di J.S. Bach, quanto di quella Thelonius Monk, come materiale didattico durante il corso, nel quale, gli studenti ascoltano, cantano e suonano brani di entrambi gli autori. La finalità è di potenziare la sensibilità di ascoltare e riprodurre gli intervalli, il ritmo e l'armonia per gradi, ed a livelli di difficoltà crescenti. Gli studenti suonano e cantano musica di entrambi i compositori, analizzandone differenze ed analogie. L'obbiettivo finale è quello di fare proprio il materiale sino ad essere capaci di trasporre l'esperienza nella pratica improvvisativa. Il punto di approdo è una consapevolezza degli elementi di armonia, ritmo e contrappunto; raggiungibile attraverso il canto, la prassi, la memorizzazione, l'arrangiamento, la trascrizione, ed in fine l'improvvisazione.

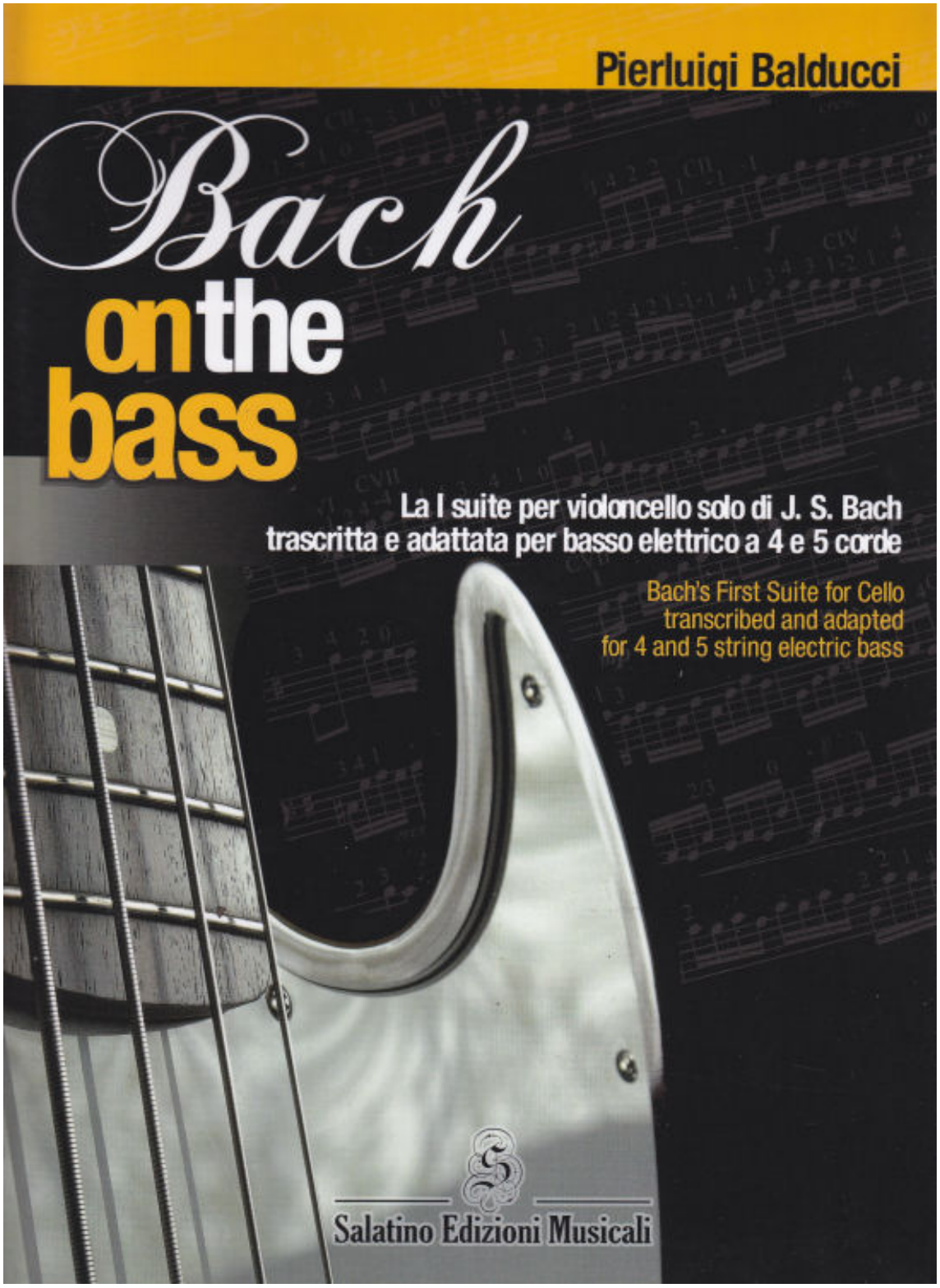
Durante il corso gli studenti sono tenuti a:

- *Cantare ogni parte di un corale di J.S. Bach*
- *Definire gli intervalli e comprenderne la funzione nell'armonia di Bach*
- *Capire come improvvisare una melodia attraverso le armonie del corale*
- *Analizzare e riarmonizzare il corale*
- *Capire come imparare e suonare un brano di Monk*
- *Memorizzare come minimo 10 brani di Monk*
- *Cantare le voci intermedie di una composizione di Monk*
- *Arrangiare per vari tipi di ensemble musica di Bach e Monk*
- *Imparare ad applicare le tecniche compositive di Bach e Monk nella loro musica*

Questo Syllabus ci permette facilmente di dedurre quale sia la ratio didattica dietro l'accostamento tra Bach e Monk: lo sviluppo di una progressiva familiarità allo sviluppo melodico ed armonico delle composizioni prese in esame, una profonda interiorizzazione di temi e frasi e l'attenzione in fase di analisi. D'altra parte, poi, viene coinvolto l'estro creativo di ciascun musicista, che improvvisa e riarmonizza mediante varie tecniche, sino ad acquisire la dimestichezza necessaria per arrangiare ed orchestrare la musica di Monk e Bach per vari tipi di ensamble. Il punto di arrivo è costituito dal fare proprie le tecniche compositive di entrambi, e del sapersene all'occorrenza servire nella propria musica e nel corso del proprio percorso artistico, senza più badare alla distinzione tra classico e contemporaneo.

Bach sul basso elettrico

Il basso elettrico, strumento giovanissimo, nato solo a metà dello scorso secolo non ha potuto, nella sua breve storia, non prendere a prestito materiale formativo da altre tradizioni. Seppur nel registro grave, molti bassisti hanno attinto al repertorio classico dei violoncellisti e dei chitarristi, con i dovuti adeguamenti. Una particolare attenzione è riservata alla Suite n.1 per violoncello BWV 1007 di cui esistono numerosi adattamenti realizzate da bassisti contemporanei, funzionali in egual misura ad una "ginnastica" tecnica delle dita oltre che ad un approccio più analitico e consapevole alla musica scritta. Tra le trascrizioni della Suite n.1 per violoncello quella ad opera del bassista Pierluigi Balducci è forse la più completa e fruibile su vari aspetti, raccolta in seguito in un testo dal titolo *Bach for the bass*. A seguito dell'esperienza di studio sui materiali di Balducci si è cercato di ampliare la gamma di materiale a disposizione, mediante un lavoro di analisi, revisione, trascrizione, e adattamento e l'analisi di alcuni corali, nonché della Sarabanda dalla Suite n.6 per violoncello BWV 1012.

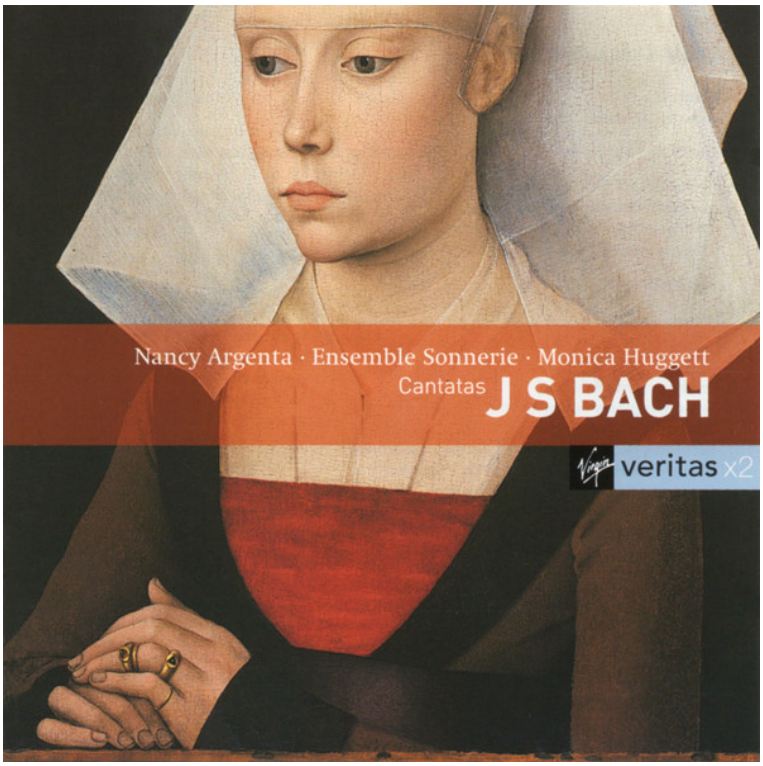


Pierluigi Balducci, Bach on the bass, Salatino Edizioni Musicali 2009

A seguito del lavoro di canto e memorizzazione delle parti di un corale, si è lavorato sulle possibilità di trasporto di 2 o più voci del corale sul basso elettrico, preferibilmente all'ottava bassa, in modo da non rinnegare la timbrica e la natura stessa dello strumento. Ovviamente il trasporto di un'ottava, ed in certi casi anche di due ottave, genera numerosi problemi di conflitto tra gli armonici e ci impone delle scelte, nella maggior parte dei casi a scapito di una o di entrambe le voci intermedie (contralto e tenore). Sulla base di questo criterio risulta abbastanza semplice ricavare la possibilità di suonare a due voci (generalmente trattasi di soprano e basso) il corale sul basso elettrico, inframmezzandole, ove possibile con una delle restanti due (tenore e contralto). In tal modo crescono le opzioni che permettono di riprodurre la melodia lungo il manico e di costruire la linea di basso in parallelo, formando talvolta intervalli composti di decima, undicesima o dodicesima evitando i conflitti tra le sequenze armoniche sul registro grave pur non rinunciando alla chiarezza armonica. Partendo da alcune registrazioni è dunque abbastanza intuitivo cantare, suonare e trascrivere soprano e basso di alcuni corali, per poi concepire una mia orchestrazione che permetta di suonare le due o tre voci sul basso.

I punti di partenza sono dunque le seguenti registrazioni:

- *Cantatas JS BACH, Nancy Argenta, Monica Huggett, Sonnerie - Virgin Veritas, 1999*
- *J.S Bach cantatas vol. 10, Ton Koopman, the Amsterdam Baroque Orchestra and Choir - Challenge Classics, 2005*
- *Cello Suites n. 1 - 5 - 6, Yo-yo ma - Sony Classical, 2002*

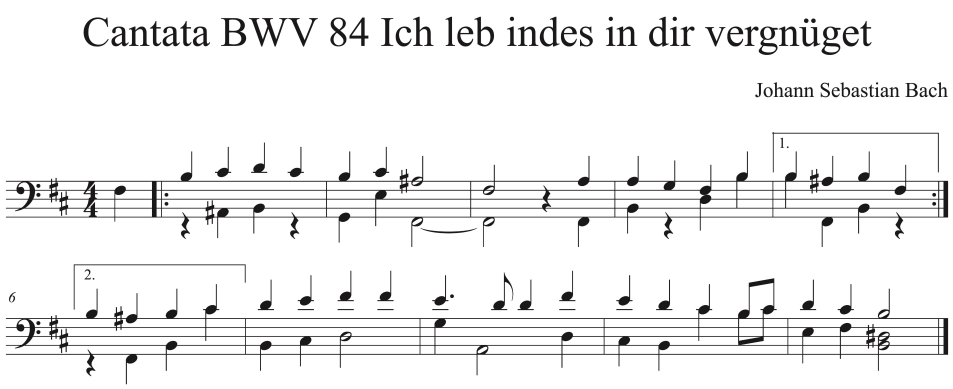


Nancy Argenta, Monica Huggett, Sonnerie, JS BACH Cantatas, Virgin Veritas, 1999

Yo-to ma , Cello Suites n.1-5-6, Sony Classical

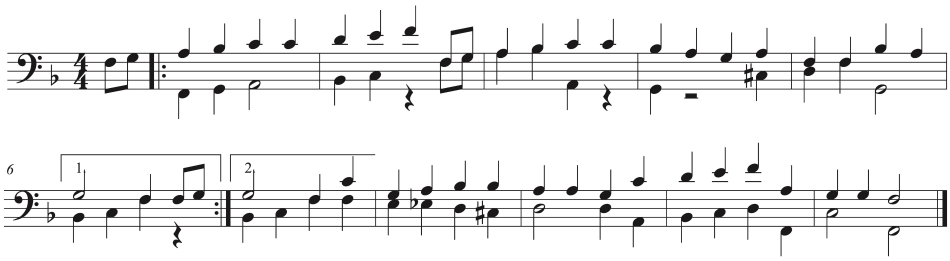
Dopo l'ascolto e la trascrizione della sola linea melodica si può procedere alla memorizzazione dalla linea di basso, abbinata alla melodia sotto la forma di bicordi o di accordi con 3 suoni (laddove emerge la possibilità di servirsi di una terza voce). La difficoltà nella trasposizione di Bach sul basso elettrico non ha tanto a che vedere con un discorso di natura tecnica quanto di pertinenza in senso musicale stretto. E' opportuno cioè, non ridurre la trascrizione e l'adattamento di Bach al basso elettrico ad un mero esercizio tecnico-stilistico, ma compiere una operazione musicale, che conservi ed esalti l'estetica e la performabilità di questa musica.

Cantata BWV 84 Ich leb indes in dir vergnüget



Chorale BWV 20 Solang ein Gott im Himmel lebt

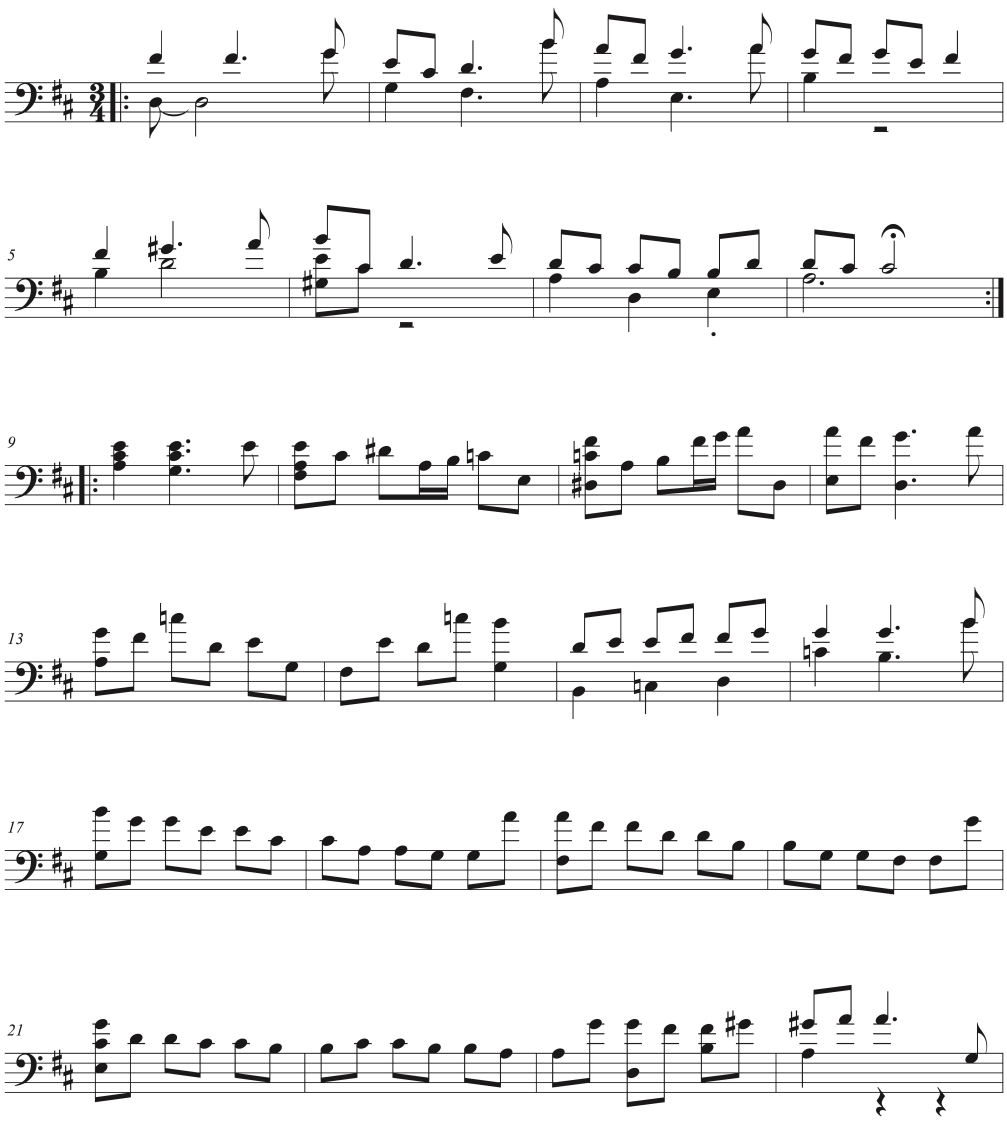
Johann Sebastian Bach

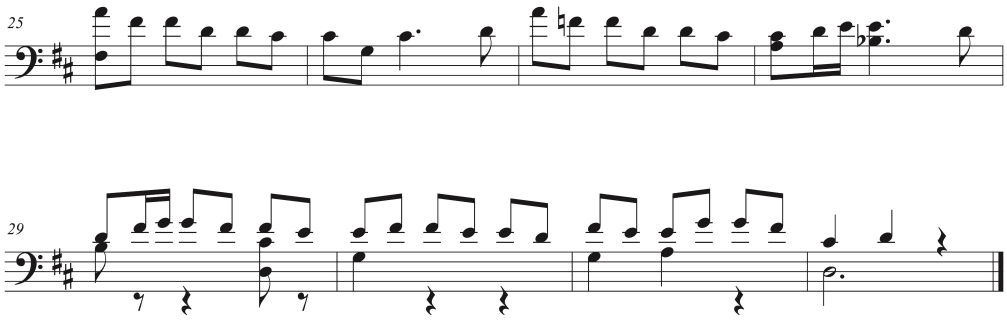


Diversa risulta, in parte, l'impostazione del lavoro di adattamento per quanto riguarda la Sarabanda dalla Suite per violoncello n.6. In questa estensione nte risulta più adatto un lavoro di lettura e continuo confronto con la partitura originale per violoncello. Laddove l'estensione lo permette resta preferibile evitare il trasporto all'ottava inferiore per conferire un maggiore senso di cantabilità nell'estensione in cui originariamente la composizione è stata concepita. Va poi affrontata una analisi di natura armonica, cercando di ricondurre i movimenti delle voci all'armonia funzionale moderna, talvolta mediante l'aiuto delle sigle e degli slash chords. Infine, al momento della trascrizione vera e propria, si è apportata una variazione nella divisione del tempo dal 3/2 al 3/4, lasciando i valori invariati, ma in modo da facilitare lo studio delle Sarabanda mediante l'uso del metronomo. L'estensione del basso elettrico permette, in alcuni passaggi di "allontanare" il basso dalla melodia di un'ottava rispetto alla scrittura per violoncello, conferendo alla esecuzione vera e propria un respiro audace, lineare e moderno.

Cello Suite n.6 BWV1212 - Sarabande II

Johann Sebastian Bach




25
29

Numerosi sono i bassisti elettrici che hanno voluto misurarsi con il repertorio Bachiano, sia negli scorsi decenni che sulla scena attuale. Ognuno di essi, da John Patitucci, a Jeff Berlin, ha trovato una chiave di lettura di questa musica e di questo repertorio che fosse rispettosa della tradizione ma che fosse al tempo stesso aperta alla modernità. Nel lavoro di ricerca, ascolto, trascrizione e studio sullo strumento, sarebbe pertinente elaborare un metodo che possa essere personale, funzionale alle esigenze di un musicista e di fruizione immediata. L'approccio al materiale classico dovrebbe servirsi delle tecniche di studio e di elaborazione proprie di altri generi musicali, ed applicate oggi in alcune delle più prestigiose scuole di musica jazz e pop, cercando ove possibile di privilegiare e sviluppare gli elementi funzionali ad una crescita sia tecnico-strumentale, quanto, in una seconda fase, ad una sensibilità compositiva.

Il repertorio di Bach nei contemporanei

Dal punto di vista della scelta del repertorio, lo standard, ossia la canzone americana scritta per Broadway o per il cinema, resta tutt'ora il punto fermo di ogni jazzista. Una tappa imprescindibile nella fase delle formazione, dello sviluppo del linguaggio, della pronuncia melodica e dell'arrangiamento, al netto di tutti gli stili e le inclinazioni dei grandi maestri che negli anni hanno fatto la storia del jazz. Nell'ultimo ventennio tuttavia, ferma restante l'evoluzione dello standard mediante lo sviluppo di arrangiamenti e manipolazioni estreme delle melodie, fino quasi a minarne la riconoscibilità al primo ascolto, ha fatto posto a qualcos'altro. Da una parte, la crescita e la maturità dei band-leaders, pari ormai in molti casi a veri e propri compositori accademici, ha sviluppato la necessità di scrivere e arrangiare musica originale su griglie, architetture e strutture ben più complesse della song. Dall'altra, per ciò che concerne l'attingere a nuovi repertori, i jazzisti contemporanei hanno abbattuto ogni genere di frontiera stilistica, sia questa geografica o temporale, confrontandosi con un svariate tradizioni ed inserendo, di conseguenza, nel proprio repertorio melodie provenienti dal mondo orientale, da quello antico o dalla tradizione classica europea. In questo modo molti degli artisti di spicco sul panorama jazzistico internazionale contemporaneo, si sono rifatti al mondo classico per attingerne a piene mani non solo i contenuti (per quel che concerne le continue influenze di natura stilistica), ma i repertori veri e propri, le partiture, talvolta persino le strutture e le orchestrazioni. Per forza di cose, questo nuovo approccio, che amplia il ruolo della scrittura e dell'orchestrazione, servendosi talvolta di materiale proveniente dalla tradizione classica, tende a sacrificare le possibilità improvvisative, e la conseguente deriva del brano in fieri verso nuove soluzioni sperimentali. Ciò tuttavia non va a scapito della grande libertà di cui godono musicisti formatisi in ambito strettamente jazzistico, capaci di proporre nuove letture alle melodie classiche e di costruire

momenti di sperimentazione su vari parametri di ricerca musicale, anche se sempre più all'interno di strutture rigide e codificate in fase di arrangiamento. Sulla importanza della sperimentazione si è pronunciato nel corso di una intervista il pianista romano Enrico Zanisi, un chiaro esempio di musicista all'avanguardia formatosi sia come esecutore classico che come straordinario interprete, e poi innovatore, nel panorama del jazz. t

Enrico Zanisi

Zanisi afferma:

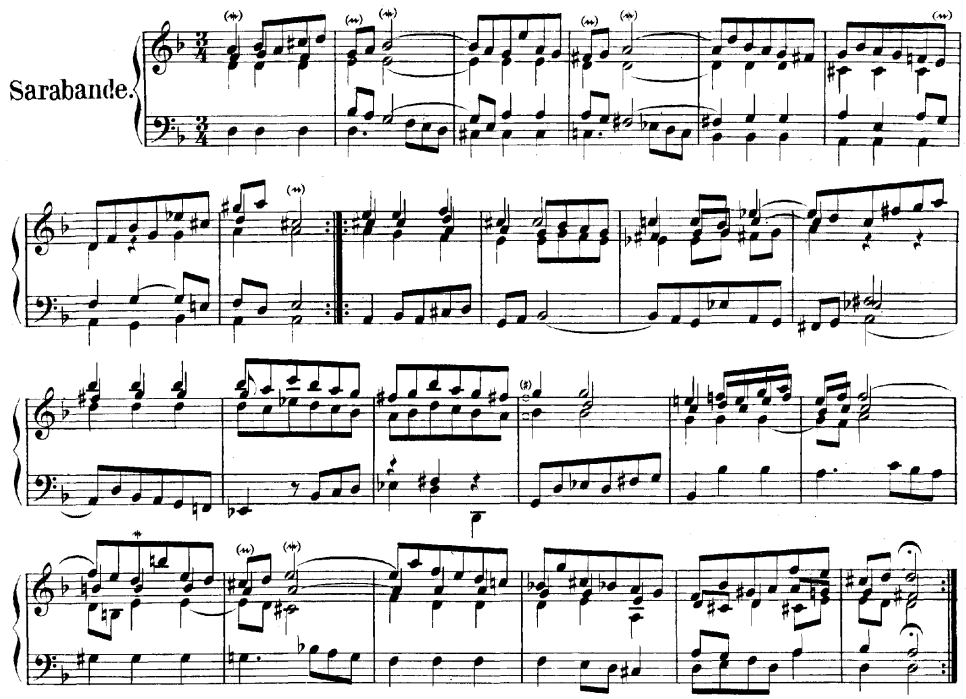
«La scrittura è molto importante, ma lo sono anche gli interpreti. Un disco non potrebbe esistere senza gli stessi musicisti che l'hanno suonato. La scelta di questi ultimi […] mi ha permesso di trattare il mio materiale in maniera diversa dal solito, lasciando spazio all'interpretazione creativa di alcune parti e al non detto. […] Ho dovuto prevedere parti libere, in congiunzione a quelle scritte. La vera variazione, che fa prendere forma ad un brano, sta nell'avere a disposizione musicisti che possano interpretarlo in maniera jazzistica, dunque in qualche modo estemporanea e con un suono contemporaneo purché coerente alle mie composizioni»

La scelta di uno stile compositivo dunque, o di un suddetto repertorio, sia esso in linea con la tradizione del jazz, o preso a prestito da altri mondi, non può prescindere dai suoi interpreti e dalla scelta di questi ultimi da parte del compositore, vero snodo creativo in un processo costante confronto e interazione estemporanea. Alla luce di questo chiarimento di carattere strettamente metodologico, è comprensibile l'atteggiamento dei compositori e interpreti contemporanei che hanno voluto prendere a prestito da Bach non solo soluzioni riguardanti l'armonia e lo stile, ma i repertori.

Il giovane pianista Luis Gonzàlez, in una recente produzione del 2016 dal titolo *Made in New York*, che ha visto la partecipazione di Luca Martinez, Lau Noah, ed il noto chitarrista israeliano Gilad Hsckselman, ha scelto di interpretare la Sarabanda dalla Suite BWV812 inserendola nel contesto timbrico e stilistico del *Modern jazz piano-trio*, coniugando libertà creativa, fraseggio, linearità e tensione armonica. Questo conferma che attingere al repertorio Bachiano, per un pianista o un compositore contemporaneo è ben più di una suggestione stilistica, semmai una traccia identitaria ben precisa, sintomo evidente di un ricongiungimento della avanguardia jazzistica con la tradizione colta, i suoi interpreti ed i repertori.

Luis Gonzàlez, Made in New York , VIDOL 2016

Sarabanda dalla Suite N.1 in Re minore BWV 812



Johann Sebastian Bach, Suite Francese BWV812 , Sarabanda

Prendendo brevemente in analisi la partitura originale della Sarabanda, ed accostandola alla esecuzione di Gonzàlez, è evidente una attinenza nella esposizione sotto molteplici aspetti: sul piano ritmico la scansione degli Straight 16ths, senza evidenti oscillazioni swing, riesce ad essere complementare alla esposizione della melodia senza stravolgimenti, e consente al contrabbasso di posizionare gli accenti muovendosi dietro il beat. Al contempo, questa tessitura ritmica, già peculiare nel jazz Europeo ed ECM di fine anni '70, è funzionale alla aggiunta di nuovi elementi in fase improvvisativa, su un giro armonico, grossomodo deducibile dai movimenti armonici del basso della Sarabanda. Un tema di breve esposizione con un *da-capo* come una Sarabanda, si adegua dunque alla forma della canzone e del jazz standard, sul quale, come da tradizione, è possibile operare durante un solo, sia con variazioni della melodia che con la costruzione di un fraseggio indipendente dalla melodia di origine, che culmini poi in una ripresa della melodia di partenza. Questo ciò che accade nella esecuzione di Gonzàlez, tralasciando tuttavia, una serie di peculiarità ritmiche, spostamenti di accenti, e sostituzioni armoniche, funzionali alla stilizzazione di un brano proveniente dal repertorio classico ma in conformità con il linguaggio del jazz contemporaneo.

Masterclass di Fred Hersch

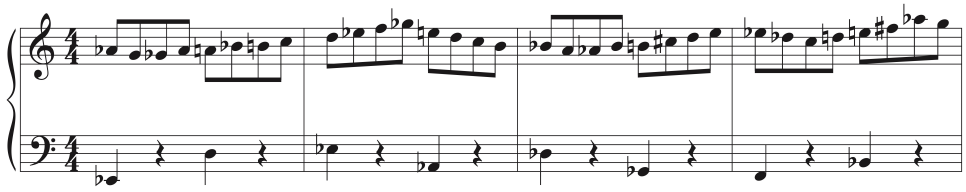
Partendo da una masterclass tenuta dal noto pianista jazz Fred Hersch, trascritta e successivamente pubblicata nel numero di Settembre 2012 dalla nota rivista specialistica *Downbeat*, è forse più semplice cogliere tanto nella sostanza, quanto nella pratica, l'atteggiamento del musicista jazz contemporaneo nei riguardi del repertorio classico e di J.S. Bach nello specifico.

Fred Hersch,

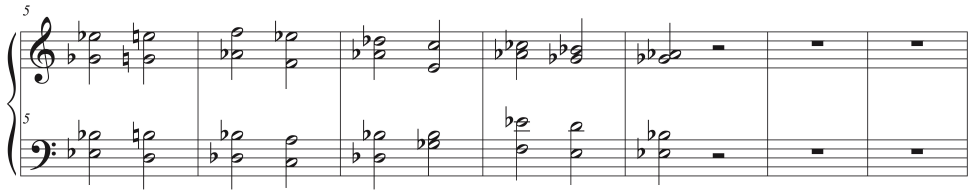
Di per se, a detta di Fred Hersch, lo strumento, nelle mani di un grande artista, ha la possibilità di essere tante cose assieme o in successione, il set di una batteria, un quintetto di fiati, una big band, una orchestra sinfonica e via dicendo… Una delle chiavi per il raggiungimento di una totale consapevolezza espressiva è capire come le due mani lavorano assieme. In verità l'approccio dei jazzisti contemporanei forza ad una netta distinzione tra voicings e linea melodica, e nei casi peggiori, l'accompagnamento diventa una gestualità

meccanica, dettata dall'abitudine e dalla memoria tattile. Spesso l'accompagnamento non è chiaramente udibile, subordinato al fraseggio del solista, in una sorta di magma indefinito e di scarsa consistenza sonora, non crea supporto alle linee melodiche e molto spesso è troppo forte. Un pianista, nella sostanza, è costretto ad imparare un brano 3 volte. 1) Suonarlo in piano-solo. 2) Suonarlo a mo' di accompagnamento di un ipotetico fiato o voce. 3) Suonarlo immaginando di essere il leader di un piano-trio. A questo poi si somma l'imprescindibile lavoro di trasposizione in almeno altre 2 tonalità. Gli unici testi cui Hersch fa riferimento nella sua esperienza di didatta sono l'Omnibook di Charlie Parker e i 371 Corali armonizzati di Bach nella edizione Riemenschneider. La raccolta dei corali di Bach, è, di fatto, un archetipo per l'armonizzazione a 4 voci. I corali sono stati scritti per essere cantati da 4 voci reali, e ciò comporta che ogni voce sia una creazione melodica, anche se presa in esame separatamente dalla restanti. Tuttavia, perché la melodia funzioni, è necessario studiare partendo linea del basso, passando poi alla voce successiva in ordine di altezza. Molto spesso la distanza tra la voce del basso e quella del tenore supera l'ottava, generando talvolta un intervallo composto di decima o di quindicesima, di difficile gestione per quanto riguarda strumenti come il basso elettrico o il contrabbasso, su cui conviene attuare nella maggior parte dei casi un octave-displacement che faciliti lo studio della melodia. Un accorgimento interessante, durante lo studio di una qualsiasi linea, è limitare la *top voice* dell'accompagnamento in modo che debba muoversi solo un semitono o un tono più in alto o in basso. Necessariamente diventa molto più complesso che muoversi con salti di quarta o quinta, cosa che viene assai più facile a bassisti e pianisti, ma alla lunga questo rende la linea assai più ingegnosa e fluida. Questo può infine rivelarsi un esercizio molto utile per costruire una linea di basso o una melodia solistica, cercando di vincere la paura di incorrere in una *avoid note* che inevitabilmente riporta alle *chord notes* che costituiscono in

se una sorta di “salvagente”. L’esercizio, se pensato in ottavi, dovrebbe avere l’aspetto di questo esempio.



Non serve mettersi alla ricerca della nota perfetta, ma fare in modo che la frase scorra e che vada avanti per un periodo limitato di tempo. Dunque, cambiando la nota al basso sul I e sul III movimento, e usando questa restrizione per lo sviluppo di una melodia a 4 voci, si ottiene qualcosa di simile.



Tornando ai corali di Bach, nello specifico, esiste un particolare approccio che può risultare molto utile nella loro esecuzione da parte di un jazzista. Tutto consiste nel prendere la prima frase sino alla *fermata*, suonare il soprano e il basso, poi il contralto e il basso, tenore e basso, alto e tenore, e soprano e alto (ogni possibile coppia su 2 voci). Solo dopo si può procedere a suonare le 4 voci assieme. (Si possono anche suonare 3 voci e cantarne la quarta). Lo stesso metodo va applicato alla frase successiva, e al termine del lavoro le due frasi possono essere messe assieme.

Fred Hersch consiglia ai suoi studenti e a chi frequenta le sue masterclass:

«*Do one Bach chorale each day, and you'll get through the entire book of 371 in about a year. A small amount of time spent daily with these treasures will yield enormous results on many levels*»

Fred Hersch

Back to Bach: Keys to Jazz Piano Prowess

Playing solo jazz piano is a tricky business. The piano alone, in the hands of a great proponent of the art, can be many things at once—or in succession: a large drum set with pitches, an orchestra, two (or three or four) simultaneous horn-like voices, a big band and more. One of the keys to success as a soloist is how the hands work together.

I have taught for many years, and with rare exceptions, the student ends up playing for me alone. And I have heard countless times, "I wish you could hear me with a trio—I sound much better." Truly, the modern jazz piano approach stresses "voicings" (chords without roots) in the left hand and single-note lines in the right. At its worst, the left hand sounds like what I call "the claw" as it stabs out chords that are often played by rote. Such voicings usually aren't heard clearly, due to the focus on the right-hand lines. They don't help the lines and are often too loud. The hands hardly work together at all—partly because the lower part of the right hand is not used at all, as it is only playing single notes and has no chance to connect with the left.

I once heard it said that pianists practicing alone should learn every tune three ways: 1) as a solo piece; 2) as if you are accompanying an imaginary horn player or vocalist (that is, playing chords with roots in the lower and middle range of the piano that convey some knowledge of chord substitution and establish a groove); and 3) as if you are playing with an imaginary trio. To those I would add memorization, transposition into at least two keys and perhaps playing in a variety of tempi and meters.

The only textbooks I ever ask any student to buy are the *Charlie Parker Omnibook* (I recommend learning to play the heads and some of the solos in a relaxed, "non-fingery" and swinging way—they are almost small jazz etudes unto themselves) and *371 Harmonized Bach Chorales and 69 Chorale Melodies with Figured Bass*, Riemenschneider edition.

It's also a good idea to collect as much material by Great American Songbook composers as you can afford so you can learn the lyrics and the correct melodies. And I encourage piano students to get the complete book of tunes by Thelonious Monk. I have never owned a *Real Book* and am proud of that fact!

The Bach chorale book is virtually a Bible of four-part voice leading. They were written to be sung by actual voices, so each part is melodic. Voice leading, in addition to harmonically opening up the tune, also serves a rhythmic function, each voice being rhythmically independent. But in order to make voice leading effective, pianists must learn from the root up, in four voices and by learning to pass the upper part of the left hand to the lower part of the right hand and vice-versa. Bach chorales are full of instances where the span between bass and tenor ranges from a 10th to an octave-and-five, so the tenor must be picked up by the thumb of the right hand. Refer to Examples 1a and 1b on the next page.

I thought it would be a good exercise to apply the principles of the chorales to the first four bars of a jazz ballad made famous by Coleman Hawkins. Something that I have found helpful is to restrict the top voice so that it must move on each successive chord but only up or down a half step or a whole step. It's harder than jumping around but leads to smoother voice leading in the long run. If I were to do this linearly with eighth notes, it might look something like Example 2. (By the way, this approach can be used by any improviser to familiarize yourself with a set of chord changes and to overcome fear of "avoid notes" or routinely jumping to safe, triadic "in the chord" pitches). Don't look for the "perfect" note, just keep the flow going; and sustain all of these activities for a period of time; I use a kitchen timer.

Now, using this top voice restriction, and changing chords/bass notes each half note, and not doubling any voices, one might get Example 3. Remember that whatever chord you start on will impact where you can go, since you are restricted by the above-mentioned limits.

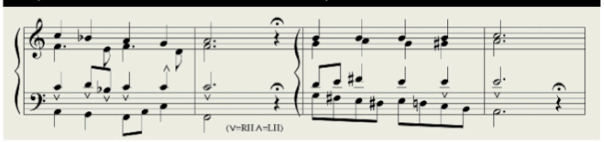
Using only passing quarter notes—with and without suspensions, and with half and whole steps in the top voice—might yield something like Example 4.

Now, where it gets really interesting is when you add in eighth notes and suspensions and achieve four really independent parts, à la Bach. See Example 5.

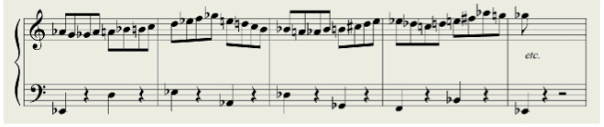
This is not easy! But I am convinced that if you practice each step as I have outlined above for a significant, sustained period of time, it is achievable.

Pick a tempo that is manageable and try not to stop—you may play a wonky chord, but just keep moving instead of stopping and looking for a perfect solution. And try to challenge yourself not to repeat the same chords every chorus—this requires knowledge of basic nuts-and-bolts jazz theory: passing chords, interpolated chromatic II-V chords, ascending and descending bass lines, changing roots and changing chord qualities (e.g., substituting a dominant seventh chord with a suspended seventh, or a dominant seventh chord for a seventh/flat-five). But this is only possible if you are really hearing all four

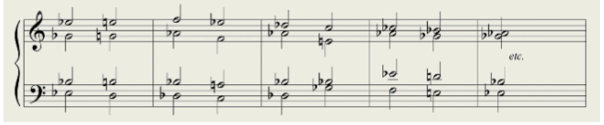
Example 1a **Example 1b**



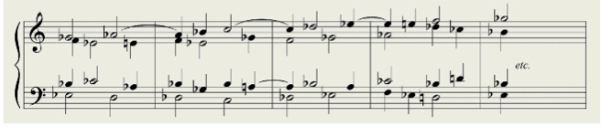
Example 2



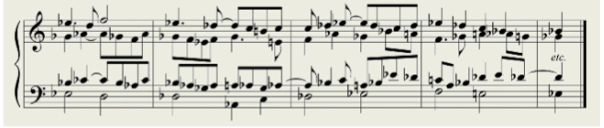
Example 3



Example 4



Example 5



voices and your hands are used to passing lines between them.

Getting back to the Bach chorales themselves: There is an approach to playing them that may be helpful for you. Take the first phrase up to the fermata (usually two-to-three bars) and start by just playing the soprano and the bass, then alto and bass, tenor and bass, alto and tenor, soprano and tenor, and soprano and alto—all the pairs of two voices. Then, play through groups of threes: soprano, alto, bass; soprano, tenor, bass; alto, tenor, bass; soprano, alto, tenor. Only then should you proceed to play all four voices together. (You can also play three voices and sing the fourth.) Take the same approach with the next phrase—when done, string the first two phrases together. Then, in an additive fashion, you will eventually play all the phrases in sequence after you have taken each one apart.

Do one Bach chorale each day, and you'll get through the entire book of 371 in about a year. A small amount of time spent daily with these treasures will yield enormous results on many levels. **DB**

FRED HERSCH'S NINTH SOLO PIANO DISC, *ALONE AT THE VANGUARD* (PALMETTO), WAS NOMINATED FOR TWO 2011 GRAMMY AWARDS. VISIT HERSCH ONLINE AT FREDHERSCH.COM.

Intervista di Alceste Ayroldi a Brad Mehldau

Già promettente allievo di Fred Hersch, e considerato uno dei pianisti più rappresentativi del Jazz contemporaneo da metà anni novanta sino ad oggi, Brad Mehldau è uno tra quei pianisti che più nella propria poetica hanno saputo coniugare il linguaggio del jazz, il fraseggio hard-bop e la sensibilità concepita a fronte degli studi classici.

Brad Mehldau, Three Pieces After Bach, Nonesuch Records 2018

Durante una intervista rilasciata alla ad Alceste Ayroldi per la rivista *Musica jazz*, a cura di Alceste Ayroldi, lo stesso Brad Mehldau ha ben messo in chiaro il proprio personale punto di vista circa le influenze del mondo classico sul jazz contemporaneo, nonché illustrato nello specifico uno tra i suoi ultimi lavori

discografici, dedicati per l'appunto a Johann Sebastian Bach. Il disco è interamente registrato in piano-solo e consiste in 5 composizioni dal Clavicembalo ben temperato di J.S. Bach interpretate da Mehldau a cui si affiancano altre 7 composizioni originali del pianista, ispirate a loro volta dalle sonate per tastiera di Bach. Il disco è stato pubblicato da Nonesuch Records nel marzo 2018, ed è stato accolto molto positivamente dalla critica musicale americana

Lei ha studiato le derivazioni classiche nel jazz, pop e rock. Quali sono i *risultati di questa ricerca?*

La musica classica è il primo genere che ho studiato da bambino; intorno ai tredici anni ho iniziato a dedicarmi al jazz. La musica classica mi da impulsi così come il jazz, pop e rock. Tutto ciò converge nella mia musica, così anche le melodie e le armonie della musica brasiliana e non riesco a capire quando finisce l'una e inizia l'altra.

Con riguardo a Three Pieces After Bach: cosa l'ha portata verso Bach? Qual è l'obiettivo di questo progetto?

Ho suonato Bach per molti anni per la mia crescita, e il mio piacere. Suonare la musica di Bach è come andare in chiesa, risolvere un problema di matematica e fare l'amore tutto in una sola volta. La sua musica agisce sul nostro spirito, fa maturare la mente e risveglia i sensi. Volevo trovare un modo per esprimere ciò che Bach mi ha dato, e Three Pieces After Bach ne è il risultato

Three Pieces After Bach non è la sua prima esperienza con la musica classica. In particolare, ci riferiamo all'album «Love Songs» con il soprano Anne Sofie von Otter. Qual è il suo rapporto con la musica classica?

Le stesse cose che mi mettono in relazione con tutte le musiche: la possibilità dell'estasi, il rifugio, la trascendenza, e forse una certa gnosi. La musica «classica», qualunque significato possa avere per la gente, dà l'opportunità di studiare e di scrivere, diversamente da ciò che succede nell'atto performativo della tradizione jazzistica, dove la registrazione costituisce l'archivio della memoria. Ci sono diversi secoli di musica da suonare e meditare, tutto ciò per la nostra crescita culturale.

CAPITOLO I - LA RISCOPERTA DI BACH - Bibliografia

- Ayroldi A., Musica Jazz ©22Publishing Srl., Milano 2018
- Balducci P., Bach on the bass, Salatino Edizioni Musicali 2009
- Bettinello E., © EDT Srl Socio Unico, Torino 2018
- Hersch F., Downbeat ©2020 Maher Publications, 2012

CAPITOLO I - LA RISCOPERTA DI BACH - Sitografia

- http://davedouglas.com
- https://fredhersch.com
- http://www.enricozanisi.com
- https://www.luisgonzalezmusic.com
- https://www.bradmehldau.com
- http://www.pierluigibalducci.it
- https://downbeat.com
- https://musicajazz.it
- https://www.giornaledellamusica.it

CAPITOLO I - LA RISCOPERTA DI BACH - Discografia

- After Bach, Brad Mehldau, Nonesuch Records 2018 Augsburger Domsingknaben - Reinhard Krammler, 4 part Chorales vol.1, Deutsche Grammophon
- Cantatas JS BACH, Nancy Argenta, Monica Huggett, Sonnerie - Virgin Veritas, 1999
- Cello Suites n. 1 - 5 - 6, Yo-yo ma - Sony Classical, 2002
- J.S Bach cantatas vol. 10, Ton Koopman, the Amsterdam Baroque Orchestra and Choir - Challenge Classics, 2005
- Made in New York, Luis Gonzàlez, VIDOL 2016

CAPITOLO II - L'ACCADEMIA E IL JAZZ

Stando a un articolo scritto dal pittore Ugo Nespolo e pubblicato da *Il Foglio* , il Novecento è stato un secolo di non facile catalogazione per ciò che concerne le arti. La letteratura, il teatro, il cinema, la pittura e la musica del XX secolo portano sconvolgimenti sia formali che sostanziali con l'avvento di forme che nulla hanno a che vedere con ciò che le ha precedute. Nella storia della musica il Novecento è il secolo della crisi della musica accademica, non tanto a favore di una ripresa del sistema modale, a cui nella seconda metà dell'Ottocento avevano già fatto riferimento le Scuole Nazionali europee, ma del sistema seriale, che introdurrà la sequenza e la dodecafonia con Arnold Schönberg, il primo Stockhausen, Pierre Boulez, Togni e Clementi. Il Novecento è anche il secolo del jazz, del rock, dell'elettronica e delle sperimentazioni. Se da una parte, l'atteggiamento degli storici della musica ha analizzato, datato e messo in ordine cronologico gli elementi che ricompongono la storia dei nuovi generi musicali su binari indipendenti gli uni dagli altri, dall'altra la consapevolezza di una sostanziale decompartimentazione ed unitarietà della musica nel Novecento può essere d'aiuto per meglio comprendere le influenze e le contaminazioni tra una forma e l'altra.

Tramite un elenco di brevi monografie di compositori del mondo classico-accademico, da metà Ottocento sino al primo Novecento, nonché lo specifico raffronto di composizioni estrapolate dalla produzione di ognuno di essi, emerge un quadro di sostanziale attiguità e reciproca influenza tra le forme musicali del mondo classico e la musica afro-americana confluite a buon diritto nella storia del jazz.

Louis Moreau Gottschalk

Louis Moreau Gottschalk, compositore e pianista virtuoso americano. Reso molto popolare in Europa come *Bamboula* (il cui tema è adoperato nella Sinfonia n.1 *A night in the tropics*) e *Le Bananier*, caratterizzate da un forte rimando alla sua terra di origine, la Louisiana e nettamente influenzate dalla cultura creola. Gottschalk, nato e cresciuto a New Orleans, Louisiana, città dalla quale, alcuni decenni dopo la sua morte partirà la rivoluzione musicale che darà vita al jazz, si forma musicalmente sulle composizioni del primo romanticismo francese. Nel 1845 si esibisce a Parigi per la prima volta eseguendo il *Concerto n.1 in E minore per pianoforte e orchestra* di Chopin. La permanenza in Europa dura sino al al 1853 quando torna nella città natia, spostandosi tuttavia frequentemente in Sud America, da cui trae molteplici fonti di ispirazione per le sue prime composizioni pianistiche. A seguito di un viaggio a Porto Rico scrive *Souvenir de Porto Rico,* tutt'ora ritenuta una delle sue composizioni di maggior fortuna. Prendendo dunque a prestito le parole di Giulio Pecci, in un articolo pubblicato su L'Internazionale nel Settembre 2017:

«*Come d'uso nel secolo del romanticismo le sue composizioni sono prevalentemente per solo piano, lo strumento principe del XIX secolo, nonostante molte siano andate purtroppo perdute. Nel suo stile ci sono i grandi dell'epoca, soprattutto i già citati Chopin e Lizst, in cui si avverte l'educazione classica ricevuta da bambino a Parigi, ma a partire dal suo ritorno in America e soprattutto dai suoi viaggi c'è una forza presente nel suo tocco, una vitalità nel gioco fra mano destra e sinistra che non appartengono allo stile della sua epoca, ma vengono direttamente dalle tradizioni delle terre di sua madre e sua nonna. Un approccio muscolare allo strumento, in pieno stile americano e che ha fatto sì che Gottschalk sia stato individuato come un precursore del pianoforte jazz e soprattutto ragtime*»

Souvenir de Porto Rico - analisi e struttura

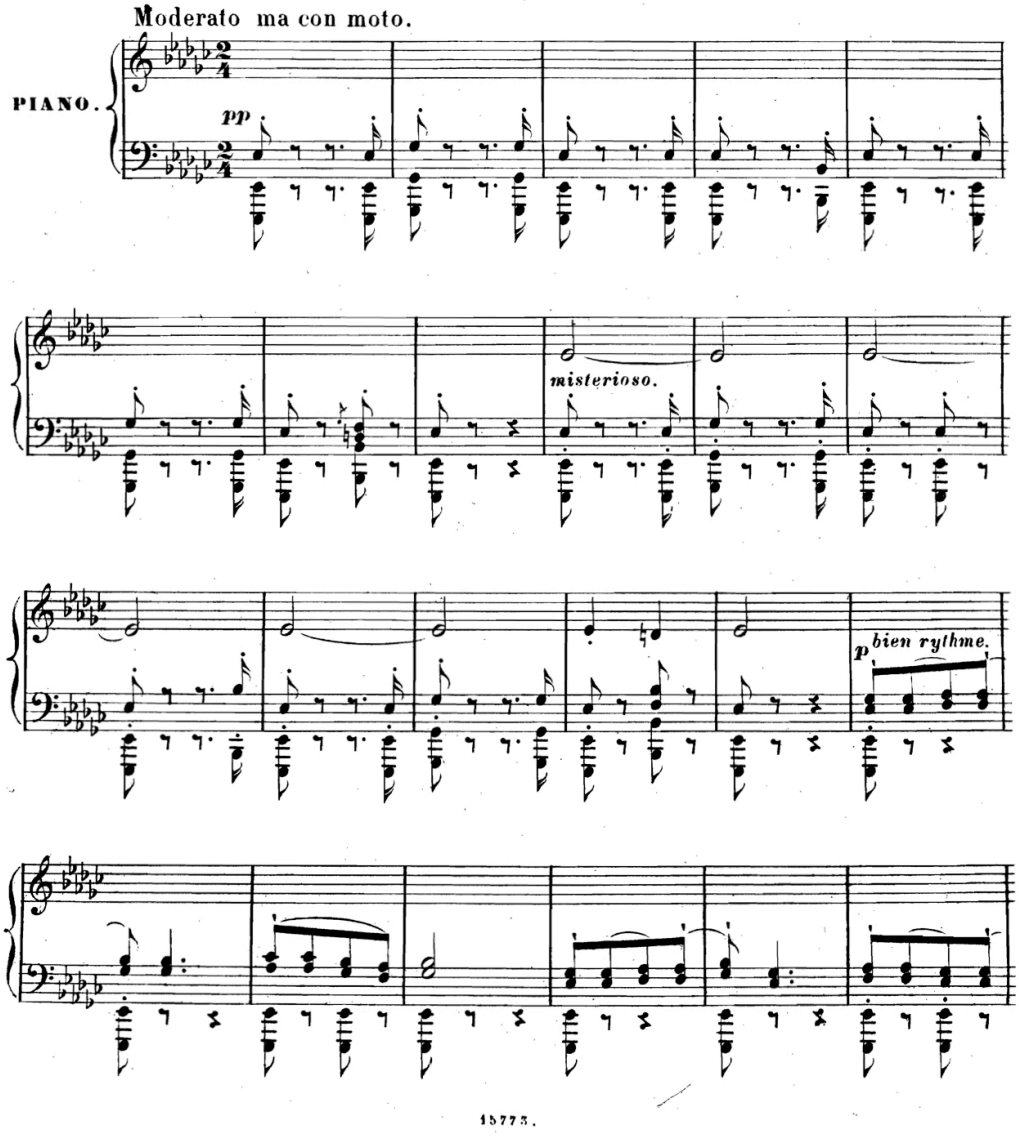
Prendendo in esame una incisione contemporanea del *Souvenir de Porto Rico,* ad opera del pianista francese Simon Ghraichy, e facendo un breve raffronto con il manoscritto originale della partitura, si evince come talune peculiarità interpretative, proprie di una stilizzazione esecutiva contemporanea ed europea (non solo in ambito classico), siano di già parte della scelta compositiva di Gottschalk. Gli elementi di approccio "muscolare", le costanti variazioni della dinamica, gli sfasamenti ritmici in un perpetuo dialogo pianistico tra mano destra e mano sinistra, ben evidenti anche ad un primo sguardo della partitura del *Souvenir de Porto Rico*, sono indubbiamente in rapporto di forte connessione con la tradizione del pianismo jazz di là da venire, dal ragtime sino ad Art Tatum e Lennie Tristano.

Simon Ghraichy, Heritages, ℗© 2017 Decca Records France, 2017

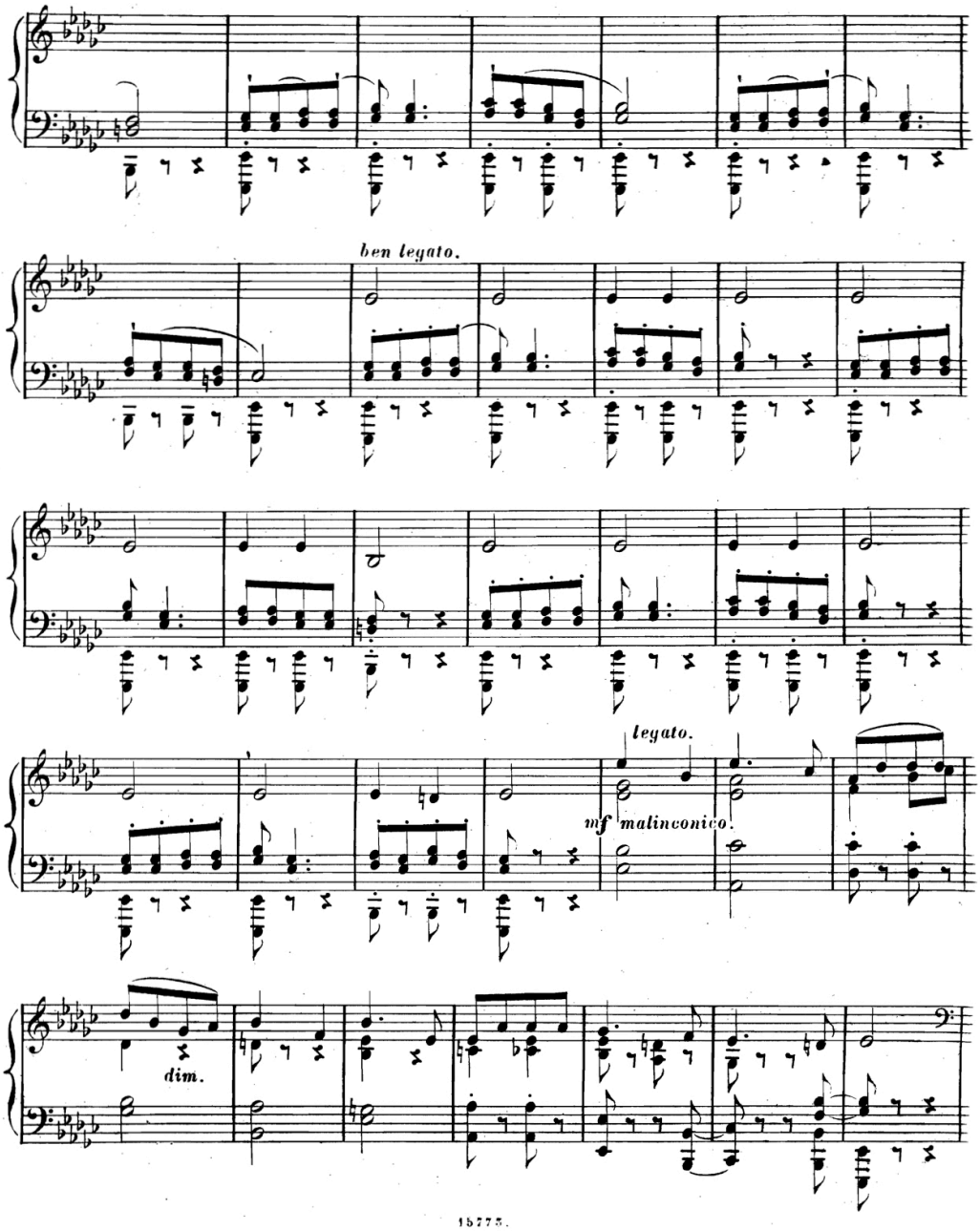
2.

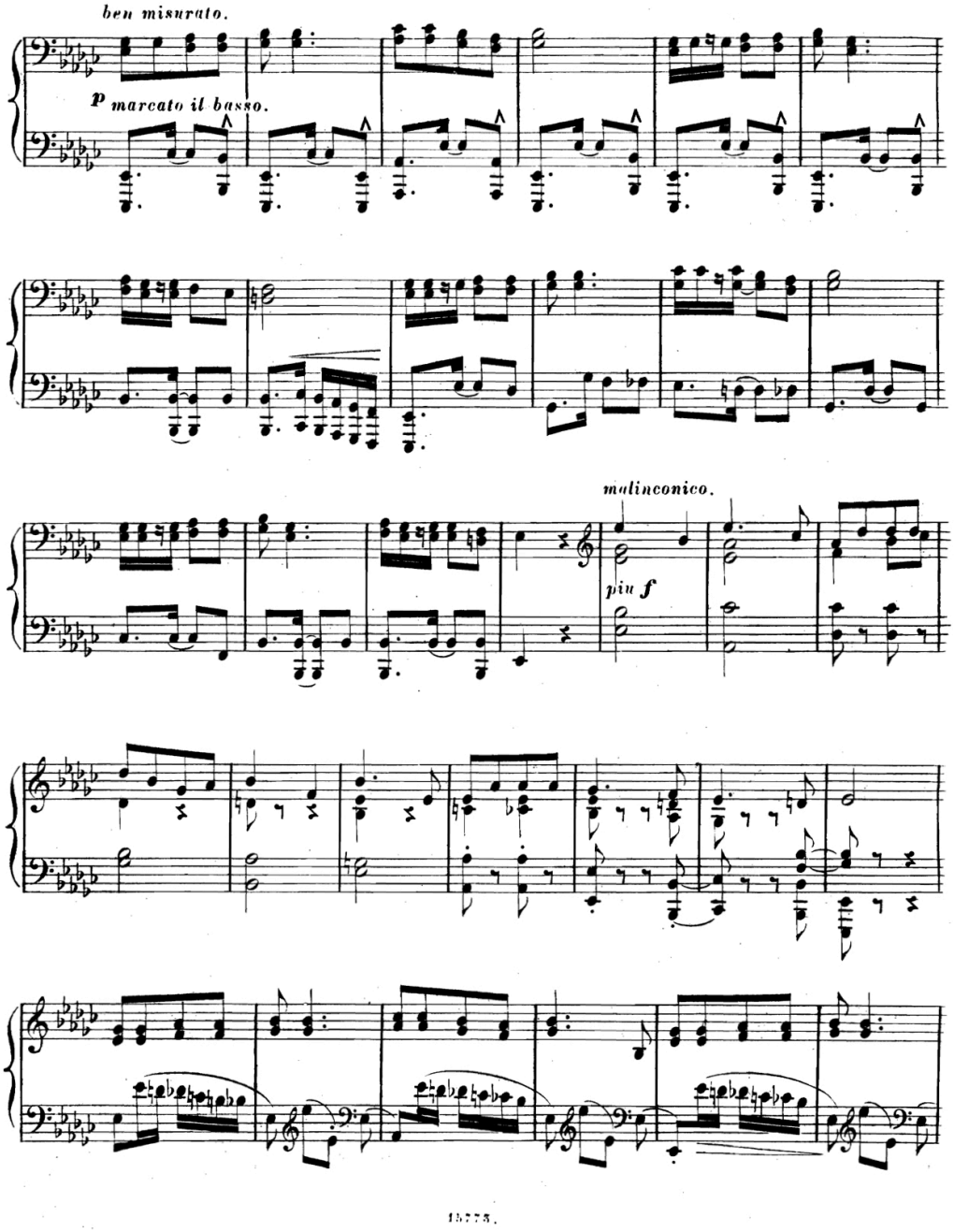
SOUVENIR DE PORTO RICO.

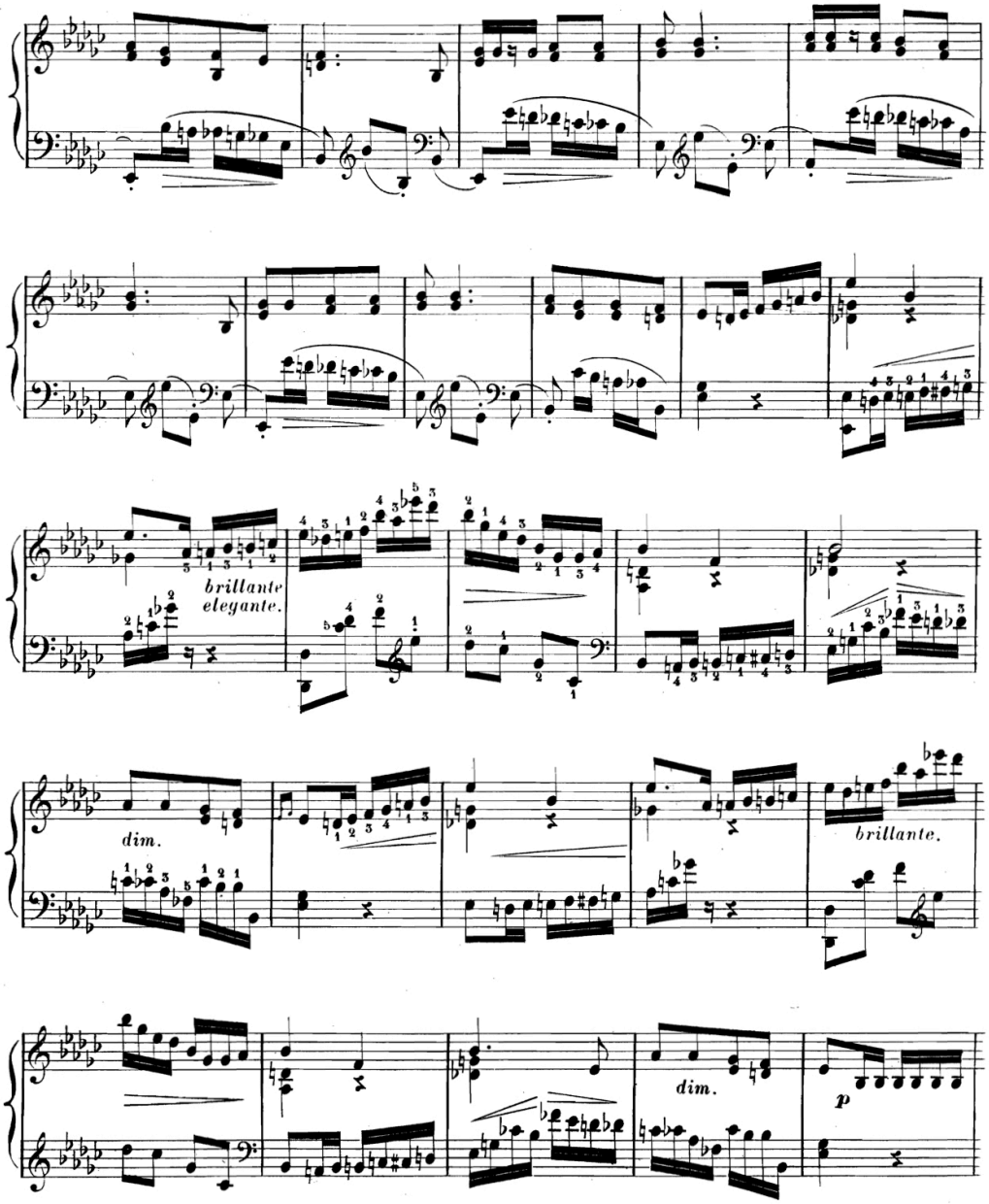
MARCHE DES GIBAROS — L. M. GOTTSCHALK Op. 31.

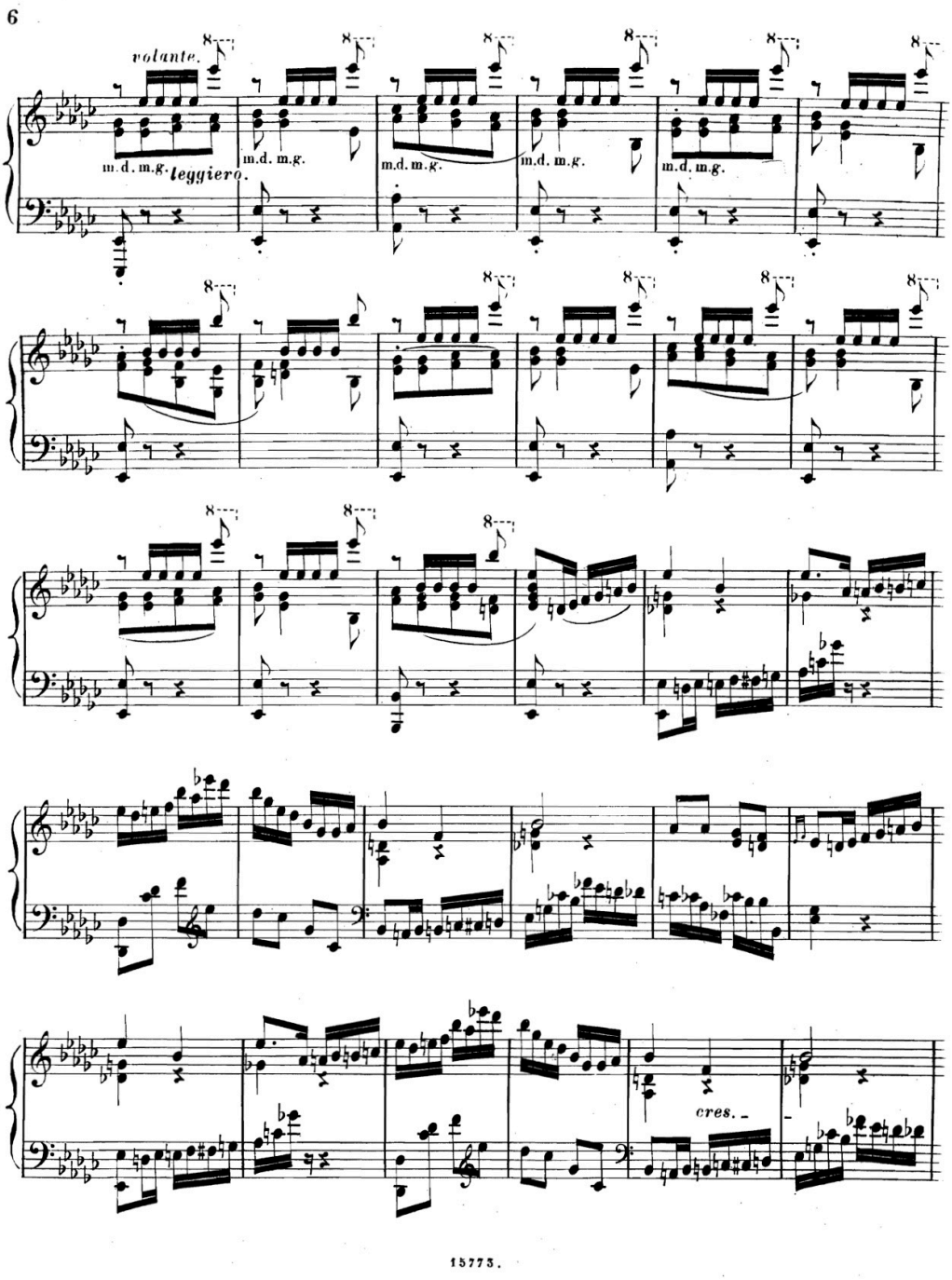


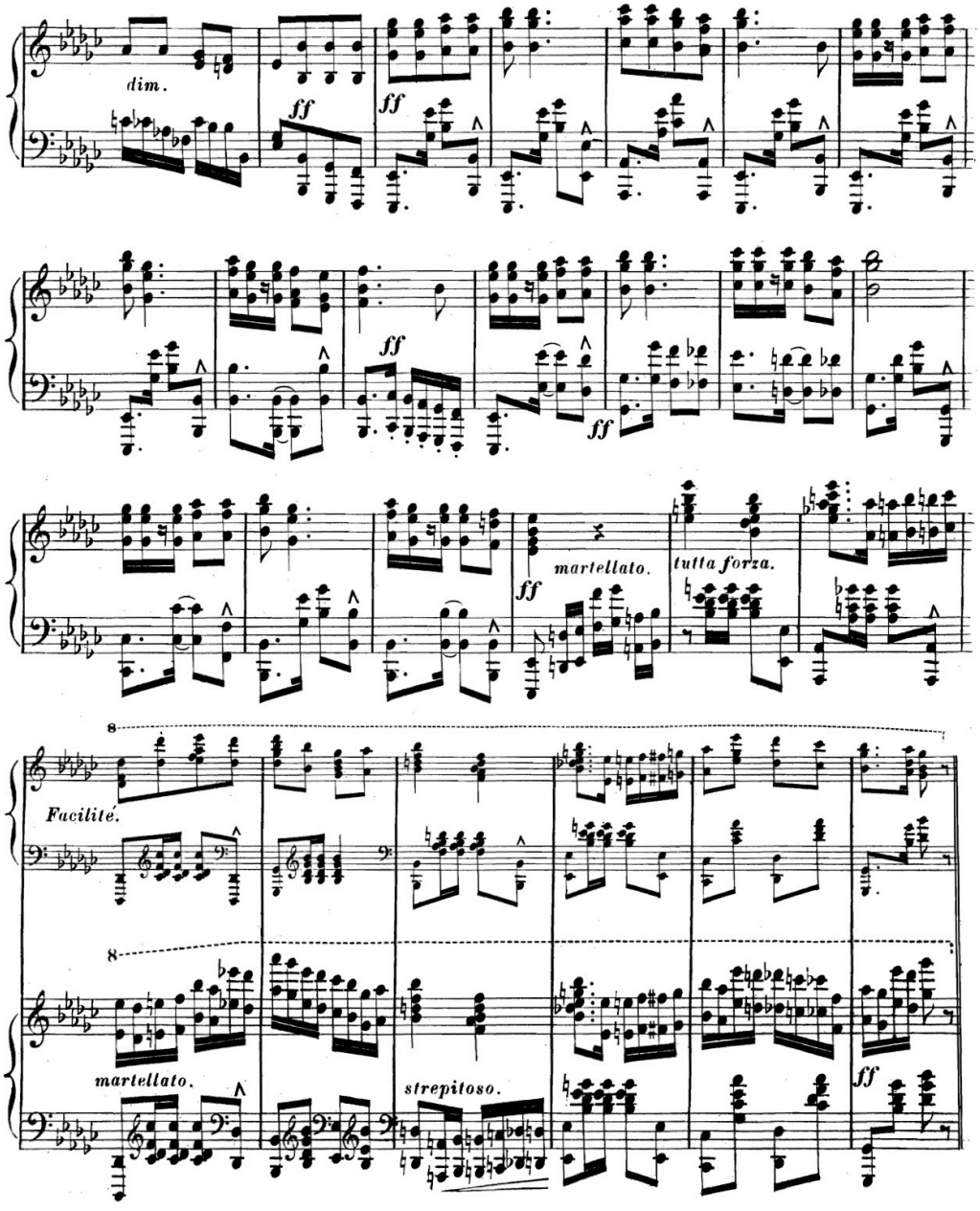
15773.


ben legato.
legato.
mf malinconico.
dim.


ben misurato.
p marcato il basso.
malinconico.
più f

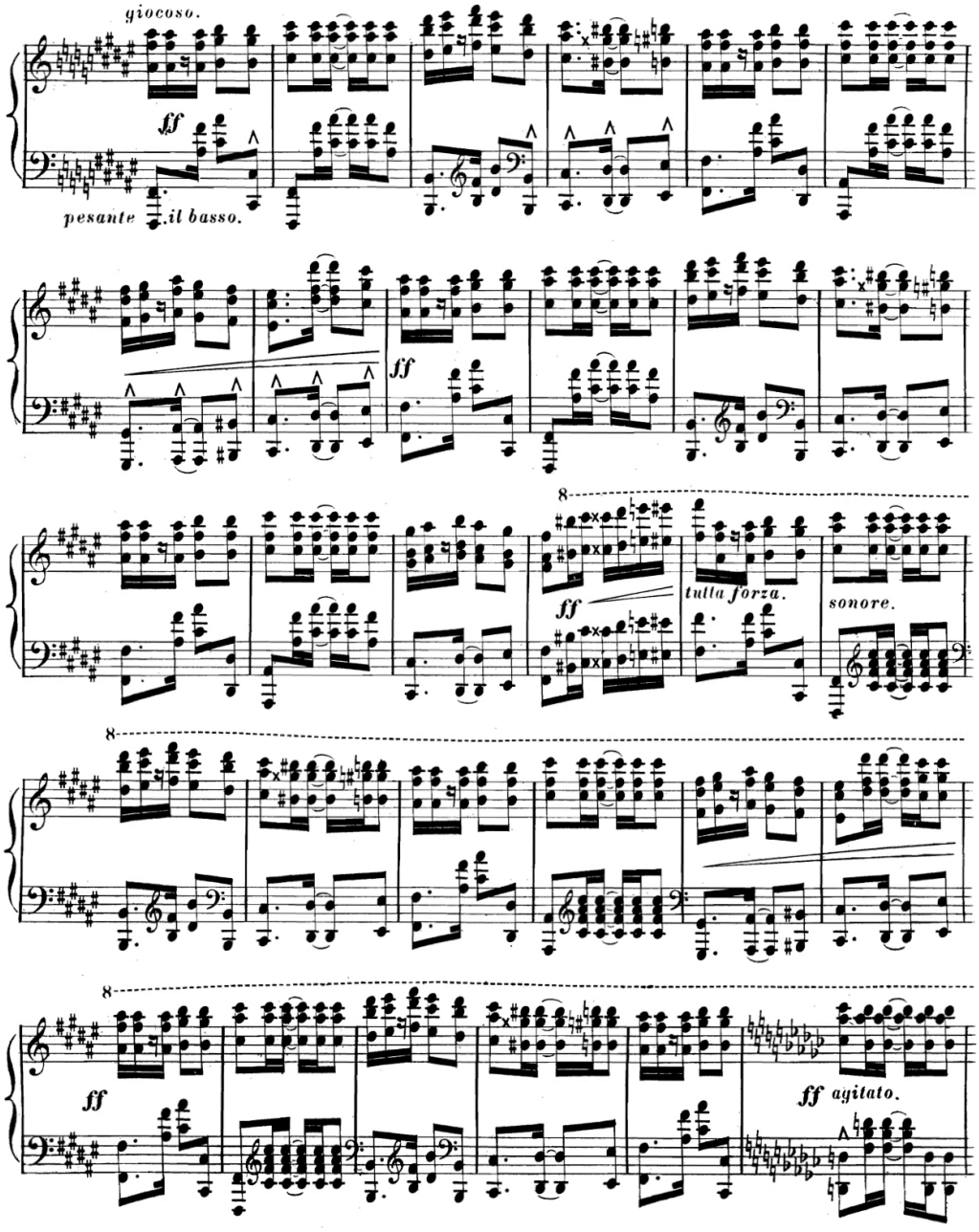

brillante
elegante.
dim.
brillante.
dim.
p


6
volante.
m.d. m.g.
leggiero.
m.d. m.g.
m.d. m.g.
m.d. m.g.
m.d. m.g.
cres.
15773.

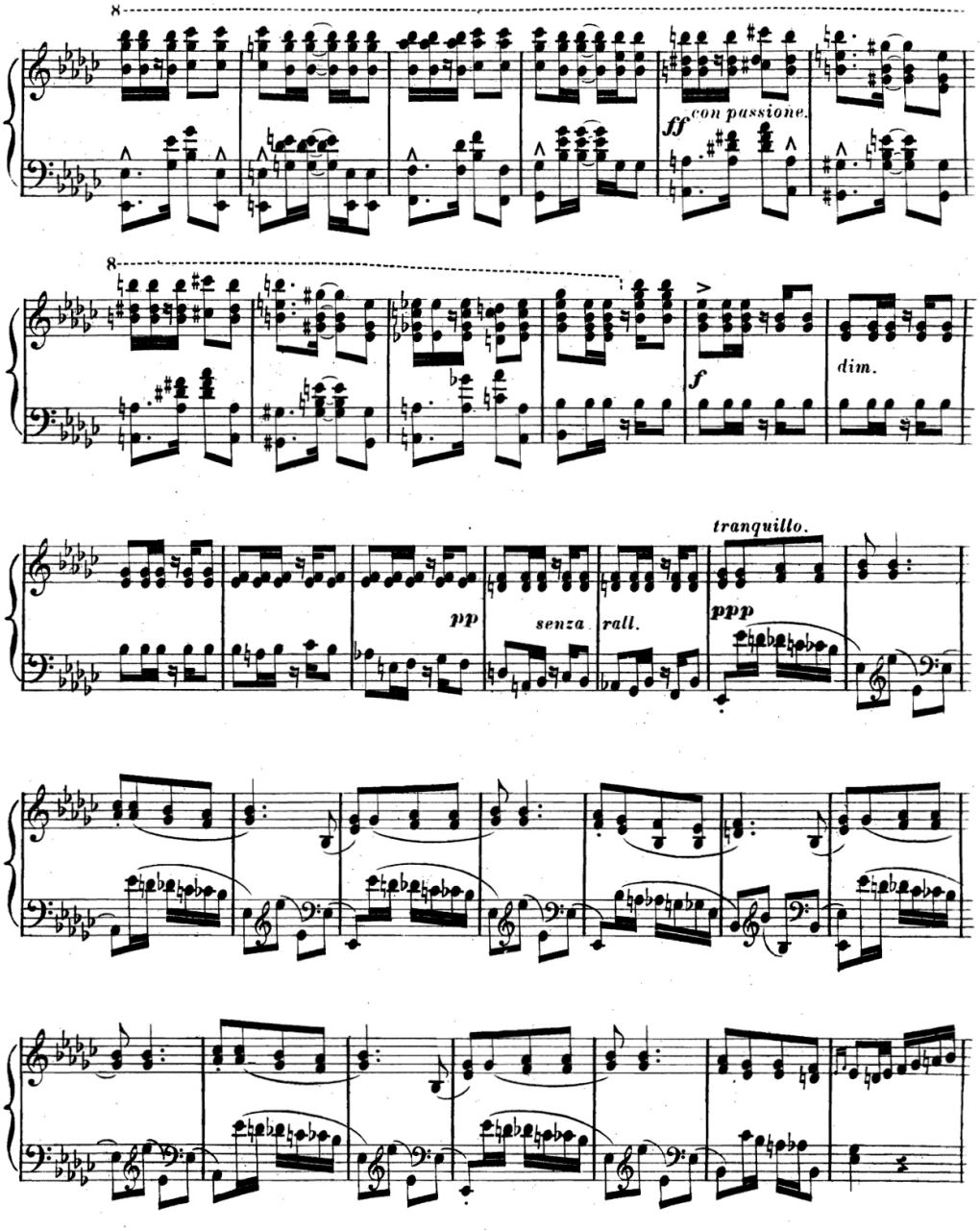

dim.
ff
ff
ff
ff
martellato.
tutta forza.
ff
8
Facilité.
8
martellato.
strepitoso.
ff

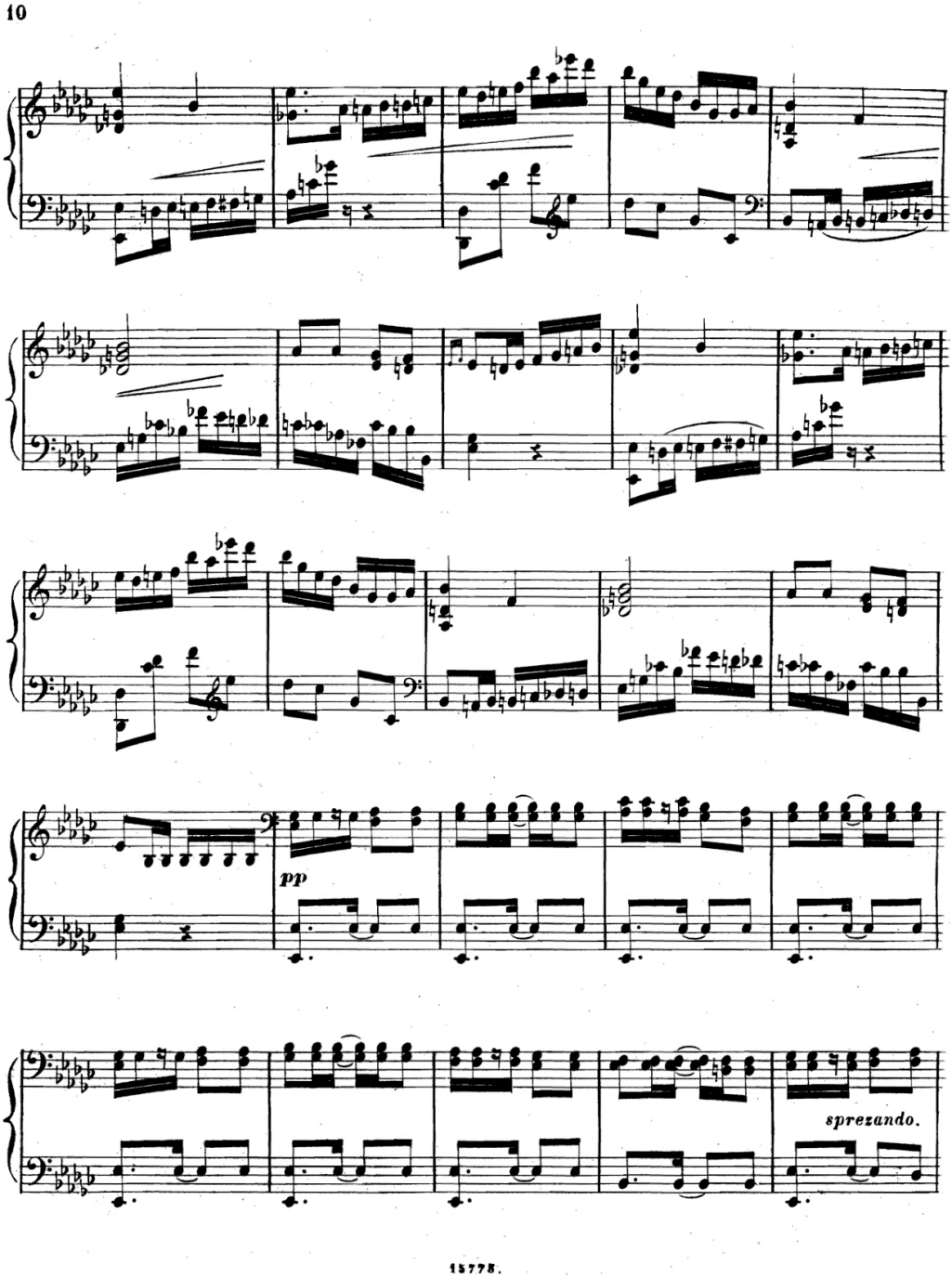
15775.

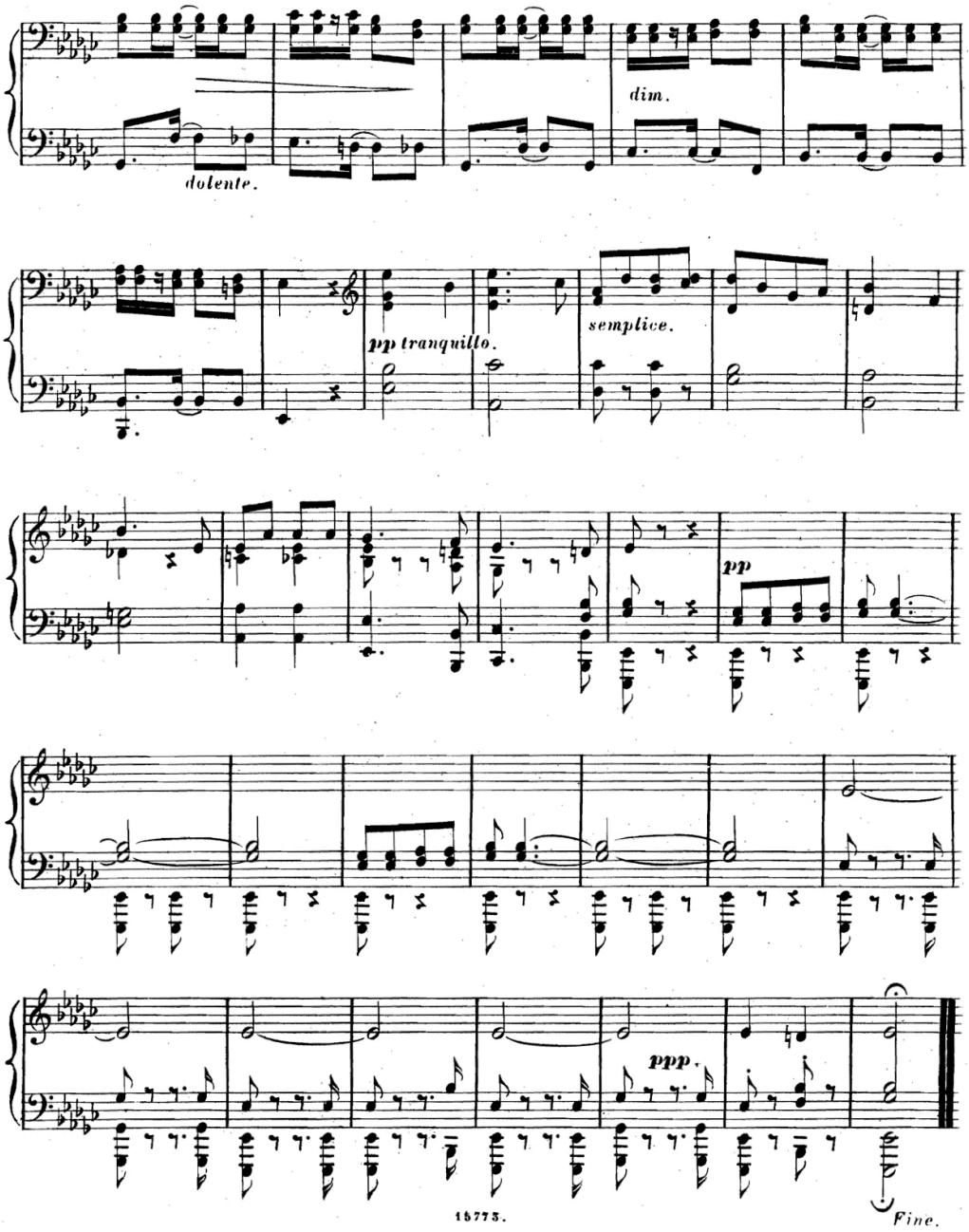
8


giocoso.
ff
pesante il basso.
ff
8
ff
tutta forza.
sonore.
8
8
ff
ff agitato.

15773.


8
ff con passione.
8
f
dim.
tranquillo.
pp
senza rall.
ppp


pp
sprezando.


dim.
dolente.
pp tranquillo.
semplice.
pp
ppp.
Fine.

Il brano ha la classica struttura delle variazioni sul tema, con una presenza importante di ritmi di derivazione cubana lungo tutto il suo sviluppo. L'aspetto analitico più interessante è la capacità di Gottschalk di adoperare o citare il tema principale in ciascuna delle variazioni seppur con una diversa struttura, diverso fraseggio, armonia, dinamica e gestione del cromatismo.

Misure	Periodo
1 - 16	Motivo iniziale
17 - 32	Tema
34 - 48	Variazione 1
49 - 58	Interludio
59 - 74	Variazione 2
75 - 84	Interludio
85 - 100	Variazione 3
101 - 116	Interludio
117 - 132	Variazione 4
133 - 148	Interludio
149 - 164	Variazione 5
165 - 172	Interludio
173 - 188	Variazione 6
189 - 201	Variazione 6.1
202 - 219	Transizione
220 - 235	Variazione 3
236 - 251	Interludio
252 - 267	Variazione 7
268 - 277	Interludio
278 - 285	Coda
286 - 293	Tema finale

La melodia ha inizio con un refrain di 16 misure che introduce poi il tema principale esposto anch'esso in 16 misure. Esposto il tema, si susseguono 6 variazioni, alternate con interludi, che introducono forti variazioni nel ritmo, nella dinamica e nell'articolazione. In seguito Gottschalk inserisce una sezione di 18 misure, che porta ad una nuova variazione e conseguente interludio. Durante la *variazione 5* vi è l'introduzione di una figurazione virtuosistica, che raggiunge il fortissimo al culmine dell'esposizione; questo passaggio può essere a tutti gli effetti considerato come l'apice dell'intero brano . Esso porta in se, in particolare in passaggi come quest'ultimo, alcune delle peculiarità che nel secolo successivo contribuiranno a forgiare lo stilema del jazz, prendendo simultaneamente a prestito elementi della tradizione colta europea e nuove suggestioni ritmiche provenienti dai Caraibi. Basti fare riferimento agli elementi di classicismo costantemente presenti nella costruzione delle frasi dei jazzisti contemporanei di New Orleans, o ai rimandi ai pattern ritmici ciclici propri della musica popolare del Centro America, che per decenni hanno incarnato una suggestione compositiva per i musicisti accademici europei.

Darius Milhaud

Nel 1922, durante un'intervista, Darius Milhaud descriveva come il jazz avesse potentemente sconvolto la scena musicale francese, stimolando ed ispirando i giovani compositori della nuova generazione cui egli stesso era parte.

Darius Milhaud

«Jazz interests us tremendously. We are fascinated and intrigued by the jazz rhythms and are devoting serious study to it. There are new elements of clarity and rhythmic power that were a real shock to us when we heard jazz for the first time»

«Il jazz ci interessa fortemente. Siamo affascinati e persuasi dai ritmi del jazz e siamo seriamente dediti a studiarlo. Esistono nuovi elementi di chiarezza e potenza ritmica che ci hanno davvero sconvolti quando abbiamo ascoltato il jazz per la prima volta»

«It was in 1919, immediately after the war, that the first jazz band was heard in Paris. To us it was a musical event of genuine import. Music had long been under the domination of the impressionist school. Poetry was the predominating element. Jazz came to us as a good shock—like a cold shower when you have been half asleep with ennui»

«Nel 1919, subito dopo la guerra, la prima jazz band si è esibita a Parigi. Per noi ha rappresentato un evento di importazione genuina. La musica è stata a lungo sotto l'influenza dell'Impressionismo e della sua scuola. La poesia ne era l'elemento predominante. Il jazz è diventato per noi uno shock positivo, come una doccia fredda quando sei ancora mezzo addormentato.»

La geniale intuizione di Milhaud ci rivela dunque, quanto il rapporto di scambio e reciproca influenza tra il mondo classico e la musica afroamericana fosse vicendevole e reciproco già nella prima metà degli anni venti, e, seppur attraverso forme e stilemi differenti, si è autoalimentato per oltre un secolo, passando per il *Third stream* ed arrivando sino ai compositori contemporanei di entrambe le matrici.

Igor Stravinskij

Il rapporto tra i compositori accademici ed i jazzisti della prima metà del Novecento non si limita certo alla mera influenza reciproca, ma diviene rapporto di prolifica collaborazione.

Il 25 marzo 1946 veniva eseguito presso la Carnegie Hall, in anteprima mondiale, l'*Ebony Concert*, scritto da Igor Stravinsij per *Woody Herman and the First Herd*. sotto la direzione di Walter Hendl. Tracce di una forte influenza della musica afroamericana in Stravinskij sono di già presenti nelle sue opere del primo dopoguerra, in particolare la *Histoire du Soldat*. A seguire, negli anni '20 e '30, influenze al pari del blues e del boogie-woogie, hanno costellato la produzione di Stravinskij, ma solo con l'Ebony Concert, per la prima volta, le influenze tra jazz e classica trovano modo di esprimersi in una composizione più vasta e articolata.

Il titolo fu originariamente suggerito da Aaron Goldmark, con l'intento di un chiaro rimando alla cultura africana e ai maestri del jazz dell'epoca, al pari di Art Tatum e Charlie Parker. Già prima della commissione, è acclarata una forte ammirazione da parte di Stravinskij per le incisioni della band di Herman, al pari *Goosey Gander* o *Caldonia*, e quando, attraverso la mediazione di Goldmark, se ne presentò l'occasione, il compositore russo accettò con entusiasmo di scrivere un brano che prevedesse una parte solistica per Herman, anche se, tuttavia, a parere di Neal Hefti, la storia sia stata all'occorrenza arricchita da elementi non veritieri. Stravinskij scrisse dunque un concerto grosso, ed il 4 novembre 1945, nel pieno del suo lavoro di scrittura, in una lettera a Nadia Boulanger, esprime finanche il suo desiderio di incidere assieme alla band di Herman nel febbraio 1946, sessione che fu poi rinviata.

Pierre Boulez, Igor Stravinskij: Ebony Concerto - Allegro moderato - Andante - Moderato - Con moto - Moderato - vivo, ℗2010 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin © 2010 Deutsche

	Analisi
I movimento	TEMA A - 5 trombe omoritmiche che alternano accordi di Bb e F7 - risposta dei sassofoni - basso su 1 e 3 con un pedale di re naturale, arpa sull'arpeggio di Bbm7 - trombe una triade distante un tritono rispetto all'arpa - trombe e tromboni con sordina - solo pianoforte - clarinetto raddoppiato dal trombone - batteria su cassa e rullante - ottoni in background - ripresa del materiale tematico A
II movimento	Rimando al blues e al lamento - ostinato melodico - tema affidato ai sassofoni - trombe e tromboni a ritmo di marcia con uno sfasamento di un sedicesimo - movimento armonico della sezione dei legni
III movimento	Batteria a ritmo di marcia - TEMA A clarinetto e contrabbasso all'unisono espongono il tema - sostegno armonico di chitarra e trombe - variazione nella velocità - poliritmia 3 su 4 - glissando dei tromboni (divisi) - ripresa del TEMA A con variazioni - FINALE tutti

«I'm composing a little concerto (working title - Ebony Concert) for Woody Herman's band in New York. Decently paid and will be published according to our contract by their ASCAP editor. The music will be recorded by Woody Herman himself under my direction in February and will be placed on two sides of a single disc: side one Moderato 2:30 minutes and Andante, side two Theme and Variations 3 minutes. The whole thing has to be composed by around the end of december 1945,. A little irritated give how little time I have in front of me and the fact that I am not familiar with this type of things.»

«Sto componendo un piccolo concerto (titolo dell'opera - Ebony Concert) per Woody Herman e la sua band a New York. Pagato piuttosto bene. Sarà pubblicato in base al nostro contratto ed il loro editore ASCAP. La musica sarà registrata dallo stesso Woody Herman sotto la mia direzione a Febbraio e sarà incisa sui due lati di un disco: lato A Moderato 2:30 minuti e Andante, lato B Variazioni su tema 3 miniti. L'intero lavoro dovrà essere finito per la fine di dicembre 1945. Sono anche un po' irritato per il poco tempo che ho davanti a me e per il fatto di non essere così familiare con questo genere di cose».

In occasione delle prime prove, Herman fu scoraggiato dalla complessità della parte solistica scritta per clarinetto. Pare che Herman avesse detto *«Grottesco! Ha scritto puro Stravinskij! E non ha nulla a che fare col il jazz!»*, non cogliendo forse il tentativo del compositore di adattare il proprio linguaggio e la propria scrittura all'organico della jazz band. Racconta Herman:

«After the very first rehearsal, at which we were all so embarrassed we were nearly crying because nobody could read, he walked over and put his arm around me and said, 'Ah, what a beautiful family you have»

«Dopo la prima prova, in cui tutti noi eravamo così imbarazzati a tal punto da essere lì lì per piangere perché nessuno era capace di leggere, lui (Stravinskij) si avvicinò, poggiò il braccio sulla mia spalla e disse «hai davvero una bella

famiglia». Il 19 agosto del 46' , L'Ebony concert veniva registrato a Hollywood, California.

«[…] una volta stabiliti alcuni stilemi, Stravinskij reinventa totalmente un tipo di musica e lo fa proprio, esattamente come con la maggior parte di tutto il suo operato. Il suo stile è sempre riconoscibile. Ad ogni modo credo che l'Ebony Concerto sia una composizione unica nel suo genere, capace di appassionare sia i jazzisti che i musicisti classici per via dei molteplici punti di contatto tra i due mondi e del modo originale in cui questi tratti sono elaborati da uno dei più grandi compositori di tutti i tempi»

I jazzisti di tutte le epoche hanno sempre riservato una attenzione particolare per la musica di Igor Stravinskij, essa parla un linguaggio estremamente vicino al loro. Nel 1949, quando Charlie Parler si esibiva a Parigi, racconta Roy Wooten in un articolo, introdusse una citazione de *La sagra della primavera* durante il primo chorus di *Salt peanuts.* Nel 1951, al Birdland di New York, Charlie Parker notò Stravinskij seduto ad uno dei tavoli, e subito citò una frase da *L'uccello di fuoco.* Questo mette in risalto non solo un reciproco rispetto ed una reciproca influenza tra il mondo classico accademico e l'avanguardia dei jazzisti agli albori degli anni '50, ma anche una consolidata prassi nello studio reciproco, e nella ricerca di spunto a livello esecutivo e tecnico-strumentale.

Aaron Copland

Aaron Copland compositore e direttore d'orchestra newyorkese, ultimava nel 1948 il suo Concerto for *Clarinet, Strings, Harp and Piano,* pensato per il clarinettista Benny Goodman. Dopo un accurato studio del manoscritto, Goodman apportò delle modifiche, inclusa la semplificazione di una serie di passaggi virtuosistici, portando la parte del clarinetto solista su un registro più lirico e con una tessitura ritmica decisamente meno articolata. La prima rappresentazione del concerto avvenne nella Biblioteca del Congresso, Washington DC, nello stesso anno. In seguito, nel 1950, a seguito dell'approvazione di Goodman, il manoscritto definitivo del concerto veniva pubblicato. da Boosey & Hawkes. La registrazione originale, con Benny Goodman al clarinetto e Aaron Colpand stesso a curare la direzione, ci lascia una indelebile traccia delle intenzioni compositive e interpretative dell'intera opera.

Aaron Copland

Il sodalizio e la collaborazione tra Copland e Benny Goodman, suggellano all'alba degli anni '50 quel continuo confronto nonché rapporto di reciproca stima tra interpreti del jazz e compositori classico-accademici. Il tutto è poi unito ad un sentimento di modernità ed innovazione, che già Aaron Copland aveva in se, quasi ad anticipare il minimalismo e la chiarezza dei contemporanei.

Da un punto di vista strettamente tecnico, la versatilità di Goodman, con alle spalle una preparazione strumentale ed una cultura musicale pari a pochi, si sposa perfettamente sia con il disegno compositivo di Copland che con la forma del *Concerto*. La sensibilità del solista e l'esigenza espressiva del compositore sono dunque l'una complementare all'altra, e delineano una figura ormai unitaria tra i contemporanei, dove l'interprete fa anche scelte di natura compositiva e vice versa, sulla base di un terreno comune e di un patrimonio culturale condiviso.

Sulla base del dialogo tra i compositori del mondo classico e gli interpreti del jazz nelle diverse fasi della sua storia è pertanto semplice scorgere i presupposti per lo sviluppo della figura dell'artista moderno, in cui convivono elementi di innovazione quanto di tradizione, di richiamo del passato quanto di anticipazione del futuro.

CAPITOLO II - L'ACCADEMIA E IL JAZZ - Bibliografia

- Biagini A., Stravinskij e il jazz - Ebony Concerto, 2019 Milhaud D., The musical observer XXIII March 1923; reprinted in Jazz in print 1856–1929: an anthology of selected early readings in jazz history, ©Hillsdale, Pendragon press, 2002
- Milhaud D, Notes sans musique, © Juilliard Edition, 1963
- Kimberly A. Francis, Nadia Boulanger and the Stravinskij (A selected correspondence), ©University of Rochester Press, 2018
- Pecci G., L'indipendente, L'indipendente ©2017, 2017
- Seong Hyejeong, Latin american influences on selected piano pieces by Louis Moreau Gottschalk and Darius Milhaud, ©School of Music Morgantown, West Virginia 2019

CAPITOLO II - L'ACCADEMIA E IL JAZZ - Sitografia

- http://www.lindiependente.it/louis-moreau-gottschalk/
- https://www.youtube.com/watch?v=Oq03rCQU1LE
- https://simonghraichy.com
- https://bibliolore.org/2014/09/04/milhaud-and-jazz/
- https://riccardofacchi.wordpress.com/2016/04/14/stravinskij-e-il-jazz/
- https://nmaam.org/2016/05/24/stravinsky-composes-a-jazz-african-inspired-ebony-concerto-for-woody-herman-his-big-band/
- https://www.youtube.com/watch?v=8M4VZJ8qpcU&nohtml5=False
- https://www.aaroncopland.com/
- https://www.flaminioonline.it/Guide/Copland/Copland-Concerto110.html
- https://www.dansr.com/vandoren/resources/a-listeners-guide-to-the-copland-clarinet-concerto
- https://www.youtube.com/watch?v=PmMFL1zZ-tU&feature=youtu.be

CAPITOLO II - L'ACCADEMIA E IL JAZZ - Discografia

- Benny Goodman - Compositions and collaborations (Collector's Edition), Originally released 1953, 1963, 1966 Sony BMG Music Enterteinment, (P) 1986 SONY BMG Music Entertainment, Sony Classical, 1986
- Heritages, Simon Ghraichy, ℗© 2017 Decca Records France, 2017
- Pierre Boulez, Igor Stravinskij: Ebony Concerto - Allegro moderato - Andante Moderato - Con moto - Moderato - vivo, ℗2010 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin © 2010 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg, Universal music Italia s.r.l, 1977 IMPRESSIONS

CAPITOLO III - IMPRESSIONS

Cosa si intende per impressioni? Cosa può essere o cosa sa essere una impressione? L'etimologia della parola, *dal latino impressio -onis, der. imprimĕre «imprimere,* ha a che vedere con il lasciare traccia, una traccia o un'impronta che sia a posteriori riconoscibile. Lo stesso termine assume tuttavia anche un significato che rimanda all'esperienza conoscitiva o emotiva, in cui la coscienza si lascia guidare o trasportare da sentimenti immediati, senza la mediazione di un processo riflessivo. Parlando dunque di impressionismo e volendo traslare questo concetto nel mondo delle arti, e contestualizzarlo alla musica in senso stretto, non si può non fare riferimento ad un ampio momento storico che va da fine Ottocento alla fine degli anni '20 del Novecento. In campo musicale il termine "impressionismo" resta fortemente legato al nome di Claude Debussy, ma apre degli spunti tematici di riflessione ben più problematici e complessi se considerati nello specifico. La denominazione dell'Impressionismo risale con tutta probabilità ad un quadro di Claude Monet esposto a Parigi nel 1872, dal titolo *Impression. Soleil levant.* Nel 1874, poi, Paul Verlaine scrive l'*Art Poétique,* considerato a posteriori una sorta di manifesto della poesia impressionista e simbolista, a definirne e inquadrarne le peculiarità. I pittori impressionisti mirano all'istantaneità dell'impressione visiva, retinica, determinata dalla luce che dà vita al colore e i poeti come Verlaine Rimbaud e Mallermé teorizzano un genere poetico che, avendo origine dalla sensazione fisica del vago e dell'indeterminato tenda a farsi musica e a fissare il punto di incontro tra percezione visiva e uditiva. Così come in pittura, all'immagine costruita mediante l'impianto del disegno e della linea retta subentra l'idea del colore puro, assoluto e della luce che si unisce allo spazio, allo stesso modo nella musica impressionista tende a prevalere il parametro timbrico, mezzo adoperato dai compositori per ridefinire una relazione emozionale con il mondo e la natura. Peculiarità delle composizioni impressionistiche sono dunque

raffinate e immateriali sequenze armoniche che superano il tradizionale sistema tonale, a favore di scale modali di derivazione orientale o arcaica, e di armonie senza una evidente idea di movimento.

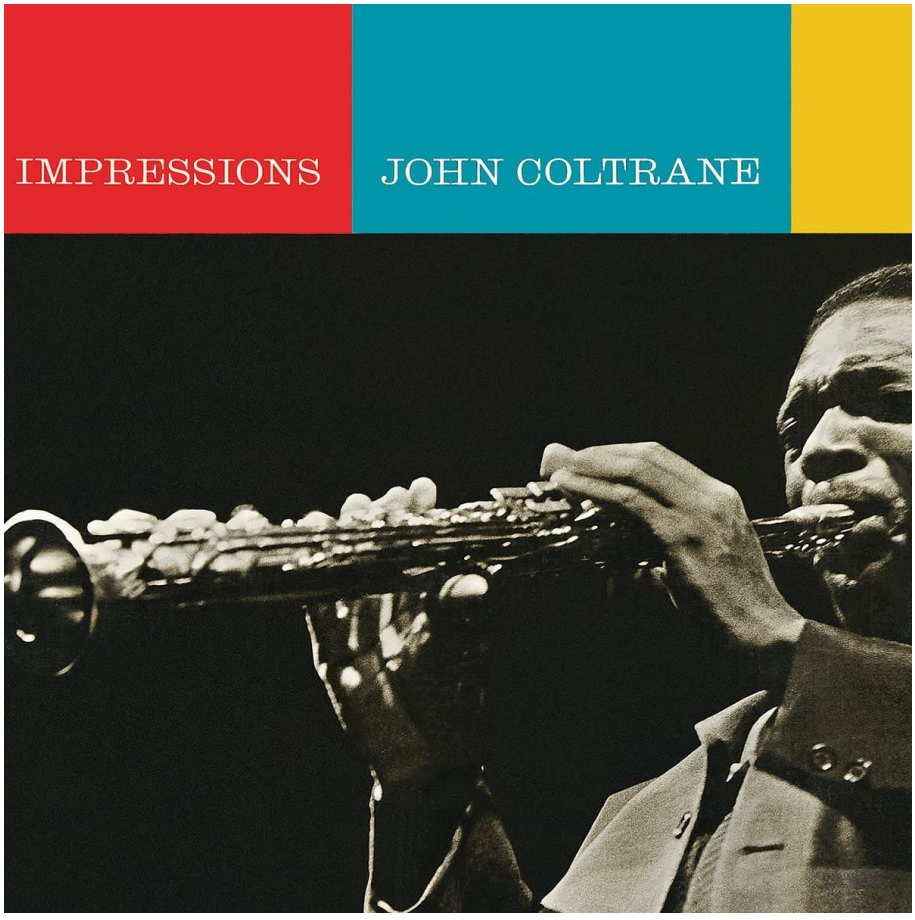
Questo comporta un progressivo adeguamento in termini di estetica ad un linguaggio musicale ben più rarefatto ed evanescente, in netto contrasto con gli impeti viscerali del Romanticismo europeo.

Impressions of Trane

Tra le suggestioni presenti nell'intero corpus discografico di John Coltrane, *Impressions* non ha probabilmente ottenuto la rilevanza postuma in termini di clamore e copie vendute di altri capolavori al pari di *A love supreme*, ma è un punto di snodo funzionale per meglio comprendere la solida e prolungata relazione tra Coltrane e la musica classico-accademica di tutto il Novecento. Il disco esce nel 1963 per la Impulse ed accosta ad alcune registrazioni in studio, con la partecipazione di Roy Haynes alla batteria e Reggie Workman al contrabbasso, una porzione di set del quartetto di *Trane* (Elvin Jones, Jimmy Garrison, McCoy Tyner) al Village Vanguard incisa nel 1962.

Per quanto sia doveroso muoversi con cautela in termini di classificazione degli stili, Impressions è un disco di jazz prettamente di hard-bop modale sulla scia dei forti impulsi innovativi nel jazz nero della East Coast. Occorre tuttavia specificare che l'hard bop, graduale ed organica evoluzione del be-bop per mezzo di griglie armoniche più rarefatte, nonché l'uso di armonie più lineari e talvolta senza apparenti nessi di relazione tonale, tiene fortemente conto degli studi di matrice classica dei suoi interpreti, dall'opera romantica italiana ai pianisti di Scuola Nazionale Russa, passando per l'Impressionismo ed il Simbolismo francesi delle prime decadi del Nocevento. Stando ad una recensione di Derek Taylor, Impressions è forse tra i lavori più rappresentativi circa la rivelazione delle fonti di ispirazione di Coltrane. Il brano *India*, e la title-track *Impressions* sono fortemente esplicativi del consolidato rapporto tra Trane e Eric Dolphy in veste di altista e clarinettista basso, ad affiancare Coltrane rispettivamente al sax tenore e soprano. Altri brani come *Up against the wall* (sulla forma del blues) e *After the rain* sono invece brevi preludi a mo' di raccordo , stando sempre a Taylor, con una funzione analoga a quella delle

sezioni presenti nella forma sonata, laddove si necessita un collegamento tra materiale tematico di diversa estrazione o andamento. Entrando più nello specifico delle scelte meramente improvvisative e compositive di Coltrane, su cui convergono tutt'ora autorevoli studi monografici, è bene soffermarsi sulla costruzione, l'evoluzione, lo snodo e lo sviluppo della melodia, quasi sempre cantabile, lineare e solida, in ferma contrapposizione alle evoluzioni funamboliche dei temi di Bird, Dizzy, e altri maestri del be-bop.

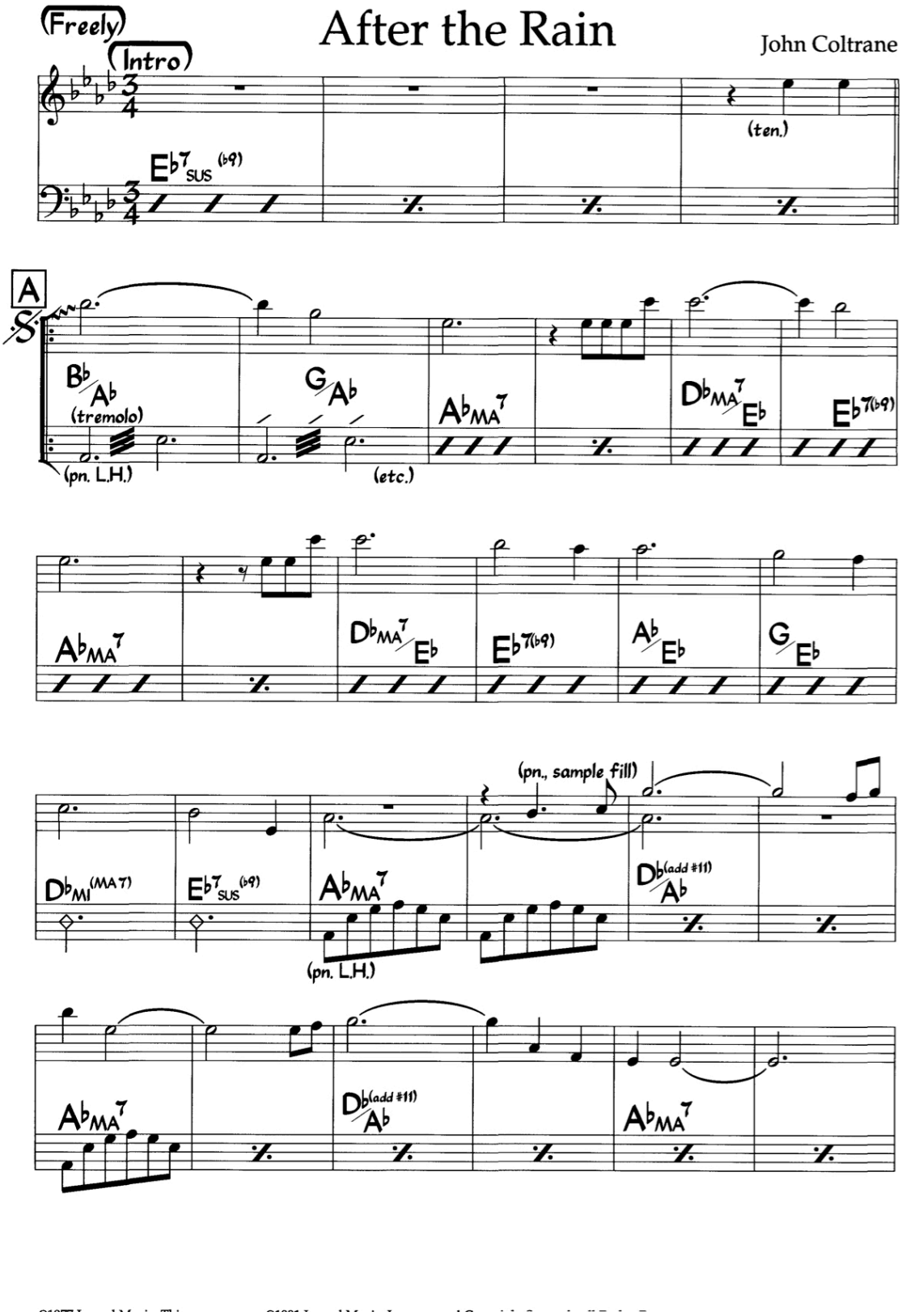


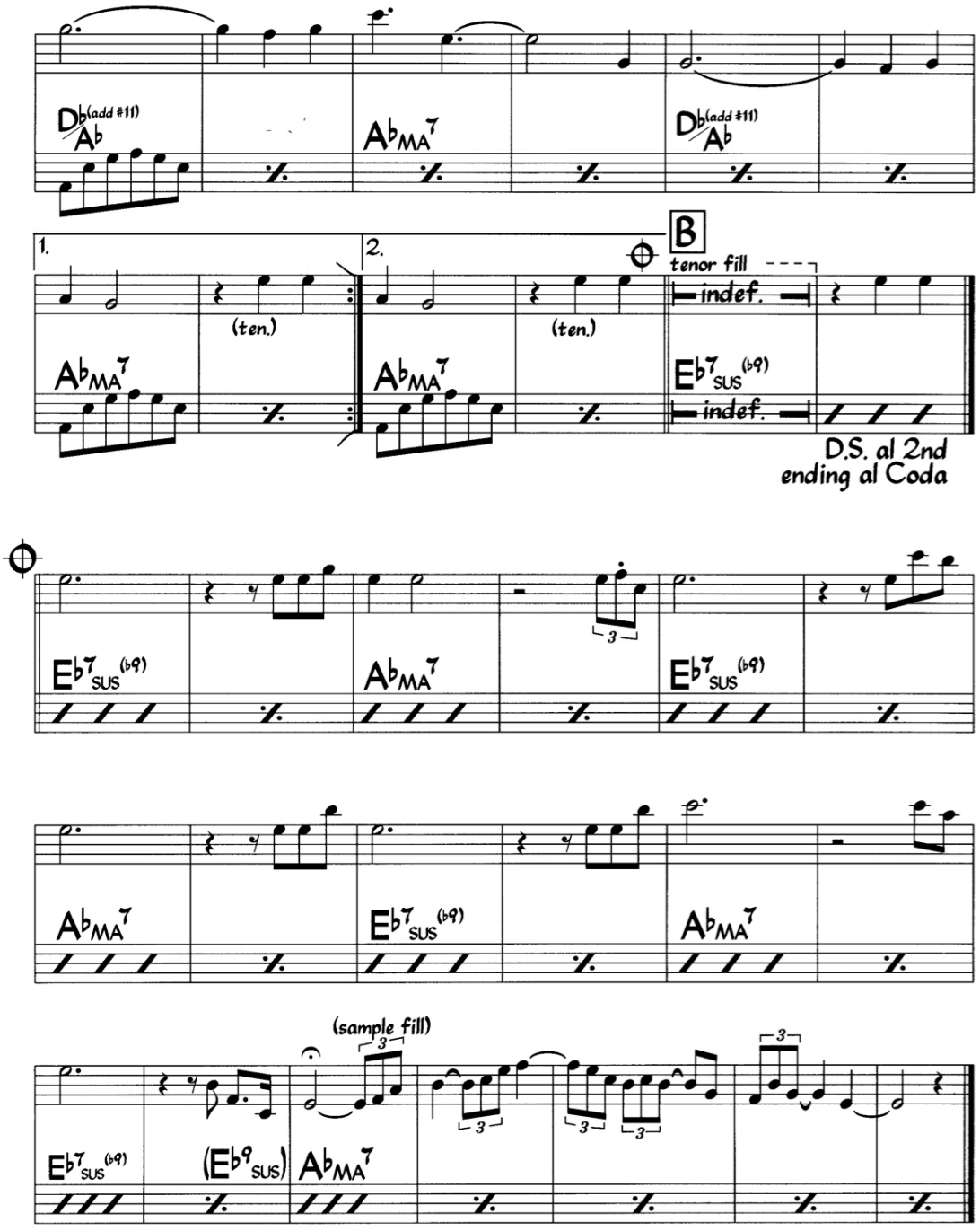
John Coltrane, Impressions, ®Impulse 1963

John Coltrane

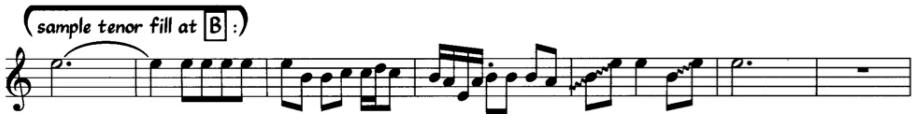
After the Rain

John Coltrane





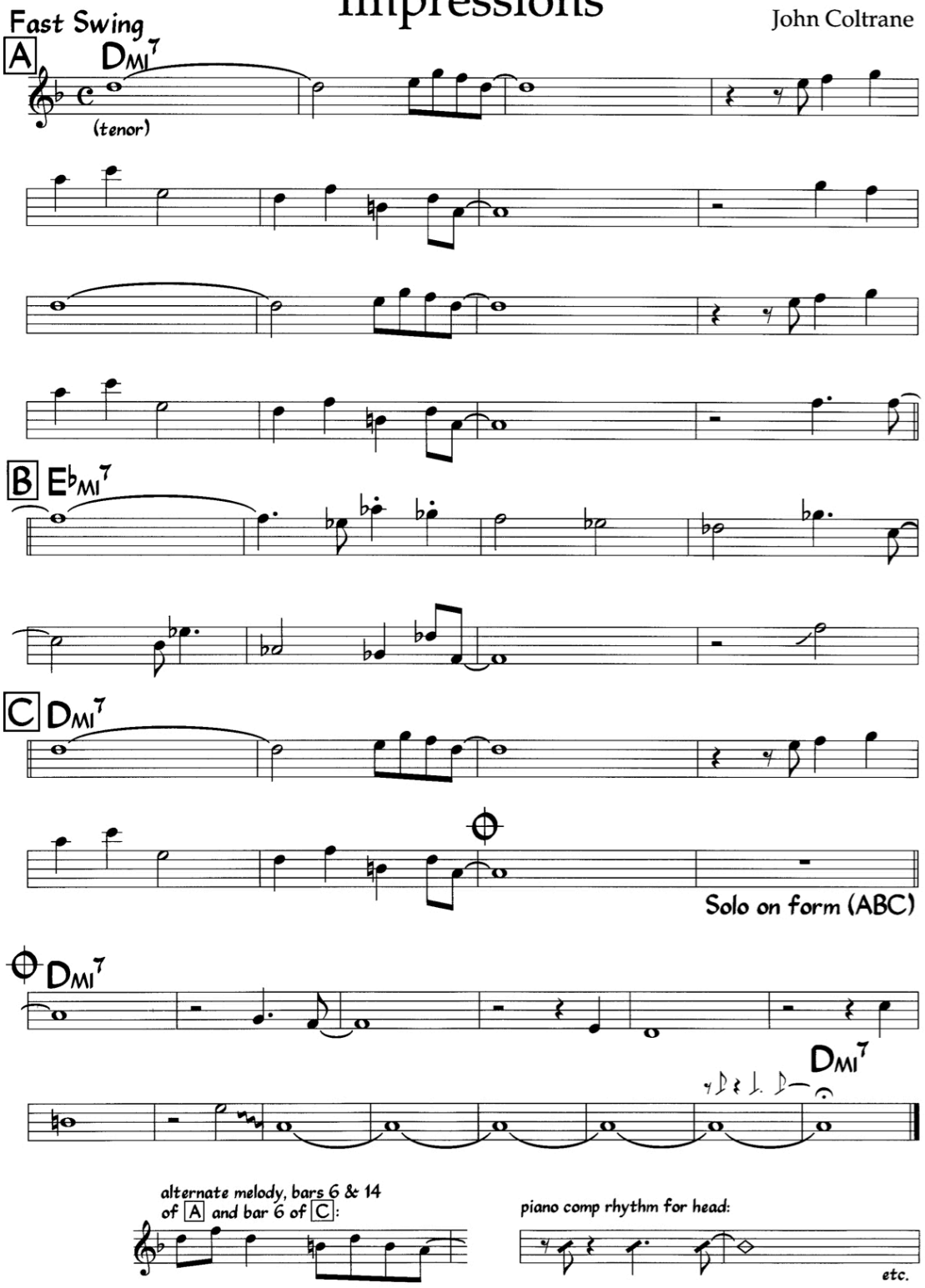
Tenor sounds one octave lower than written. Melody at A is played with variation on each repeat.
Tune is rubato throughout.



Guardando alle seppur accurate trascrizioni di un brano come *After the rain*, qualcosa sembra sfuggire, sotto più di un parametro. Le armonie sono svuotate di un significato funzionale e la loro trascrizione in sigle sembra forzata quanto poco qualificante in termini sonori delle intenzioni compositive dell'autore del brano. L'uso degli *slash chords* permette un accenno, talvolta anche impreciso alla disposizione dei suoni, organizzati su pedali costanti al basso, sui quali si susseguono variazioni che comportano progressivamente lo spostamento di una o più voci per volta. A livello strutturale è facile identificare una introduzione a cui seguono le prime due A (A e A' con variazione), per poi trovare sviluppo su una sezione B con un richiamo alla coda. Tuttavia la scansione del tempo, come del resto i riferimenti armonici, sono spesso poco evidenti, in un continuo *rubato* dove è scrupolo della sezione ritmica *trascinare* o *frenare* lo sviluppo tematico. In quanto alla melodia, si tratta di un raffinatissimo susseguirsi di figurazioni che creano spazio le une con le altre, scomponendo e ri-assemblando un'idea tematica rarefatta e distillata. In questi tratti non è difficile riconoscere forti elementi di derivazione impressionista, di cui è, inoltre, un forte richiamo il titolo stesso della composizione, ad alludere quasi a un momento di stasi e riflessione.

Impressions

John Coltrane



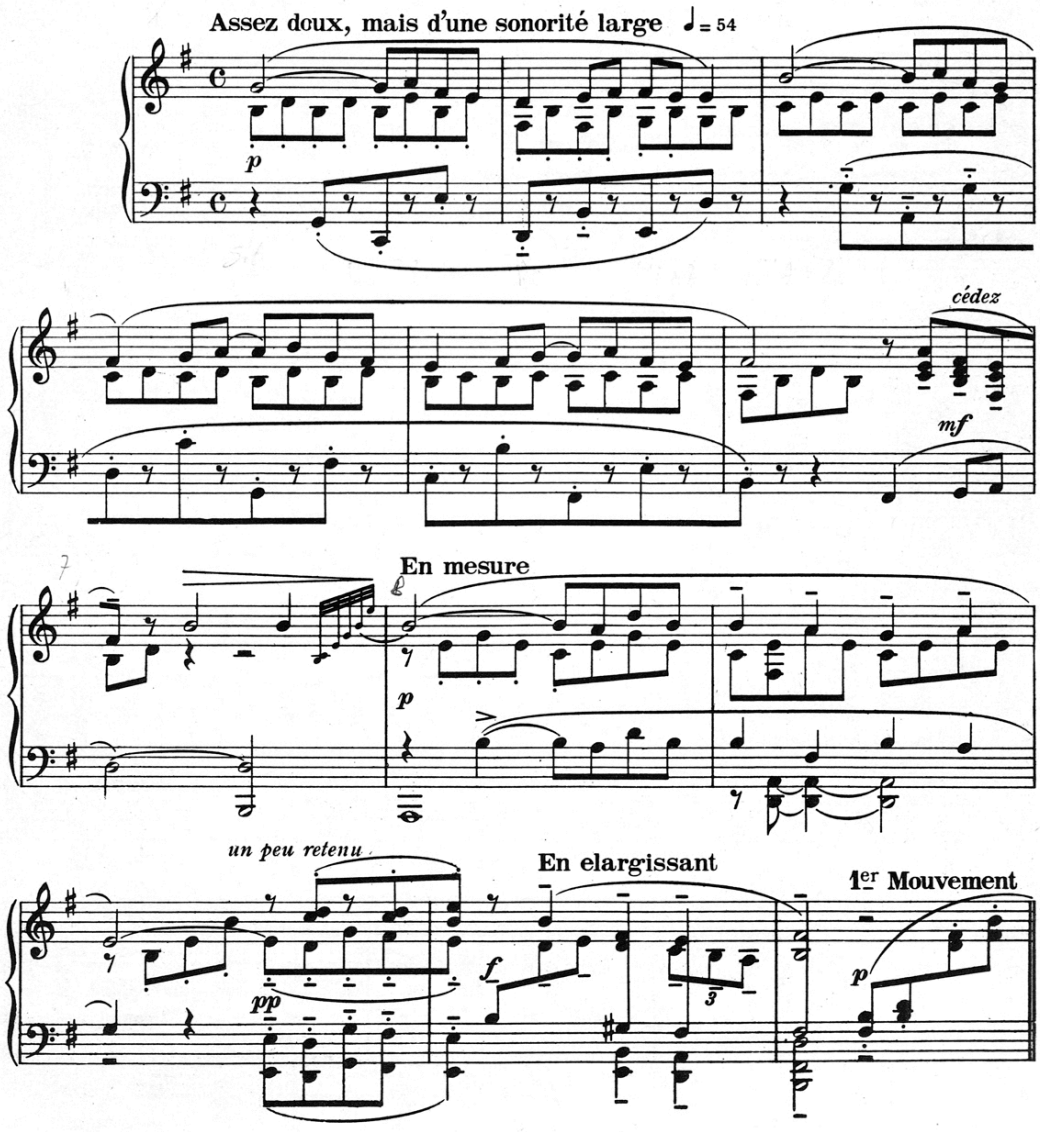
Melody is played with variation. Tenor sounds one octave lower than written.

Apparentemente guardando forma e griglia armonica del brano, il riferimento più immediato potrebbe sembrare *So What?*, celebre composizione di Miles Davis basata interamente sul modo dorico con modulazione ascendente di semitono nella B. Tuttavia la costruzione della melodia prescinde da una logica di *Call & Response,* elemento particolarmente enfatizzato nell'esposizione tematica di *So What?*, in più, tra A e B c'è una diversa sorgente di materiale tematico, e non una parafrasi del tema A per semitono ascendente. La melodia di *Impressions* ha dunque una derivazione ben diversa, ed affonda le radici nel mondo classico-accademico dei primi del Novecento. Nello specifico, il materiale tematico A di Impressions non è altro che una ripresa di un frammento motivico dalla Pavane della *Symphonette n.2* del 1938 ad opera di Morton Gould. Il tema B invece non è che un chiarissimo riferimento alla conclusione della seconda frase tratta dalla *Pavane pour une Infante défunte* di Maurice Ravel datata 1899. Entrambi i riferimenti sono pertanto uno spunto di riflessione su quanto il patrimonio classico novecentesco, sia americano che europeo, fossero oggetto di ascolto e di studio da parte di Trane all'inizio degli anni '60.

à Madame la Princesse E. de POLIGNAC.

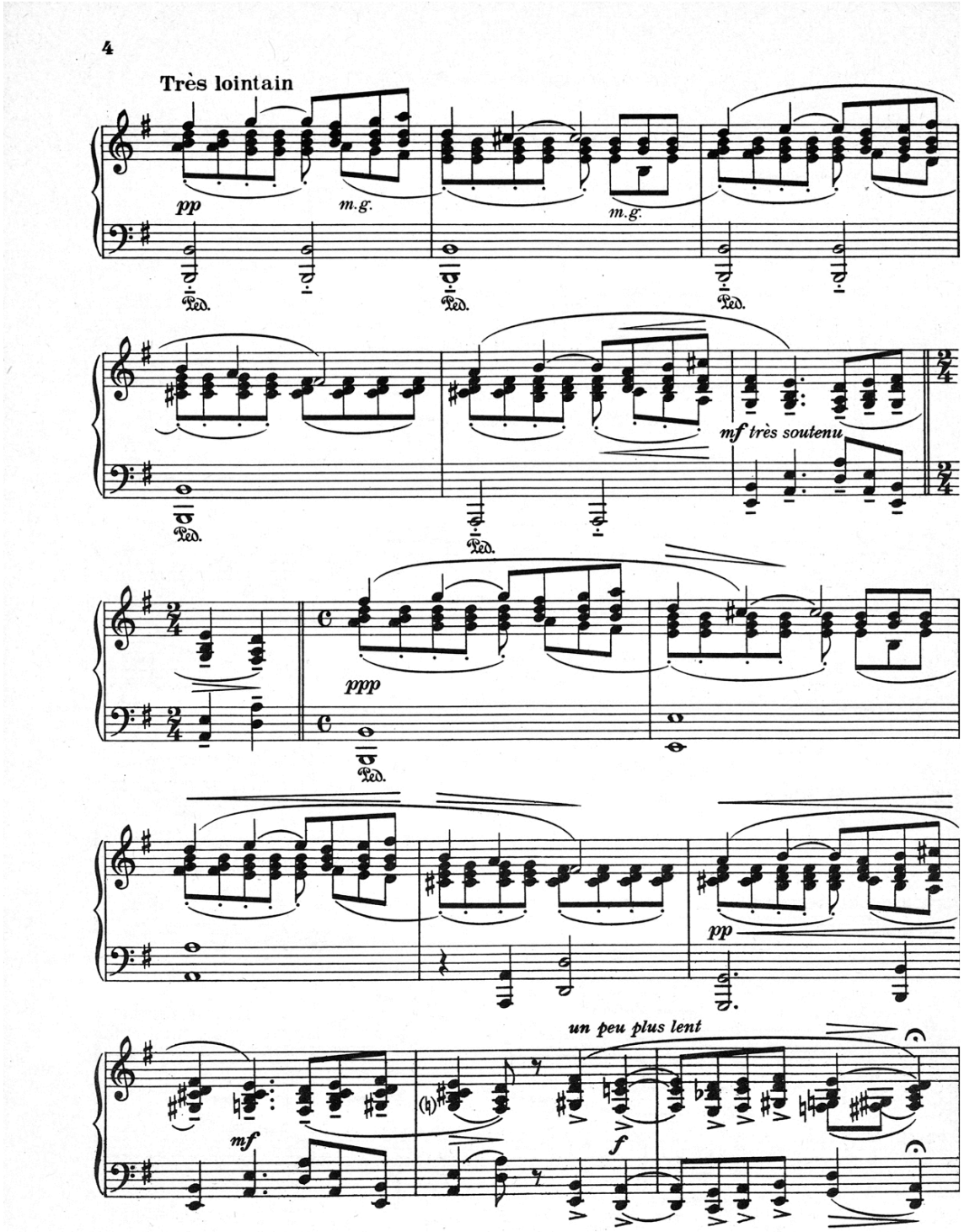
PAVANE
POUR UNE INFANTE DÉFUNTE

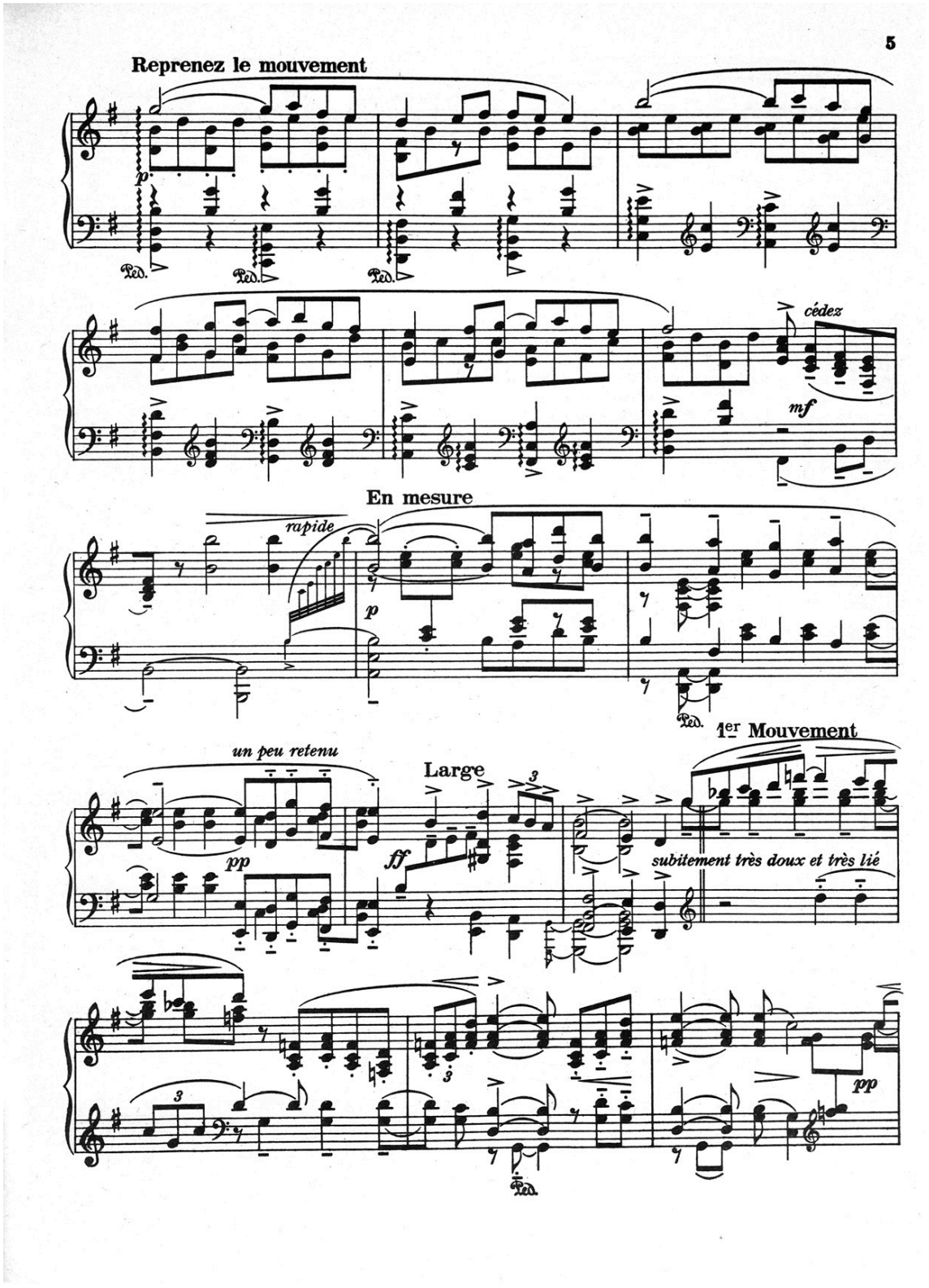
MAURICE RAVEL

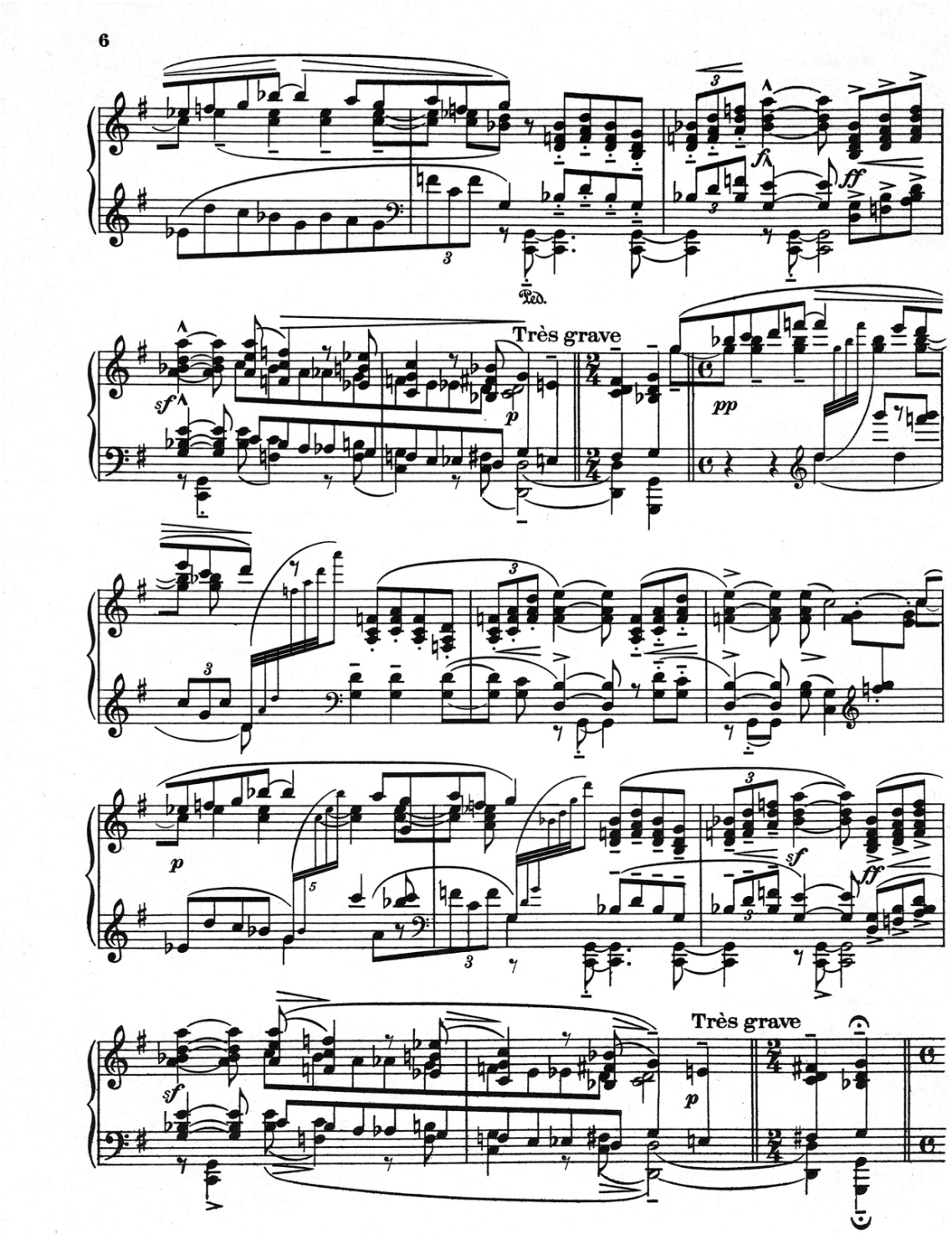


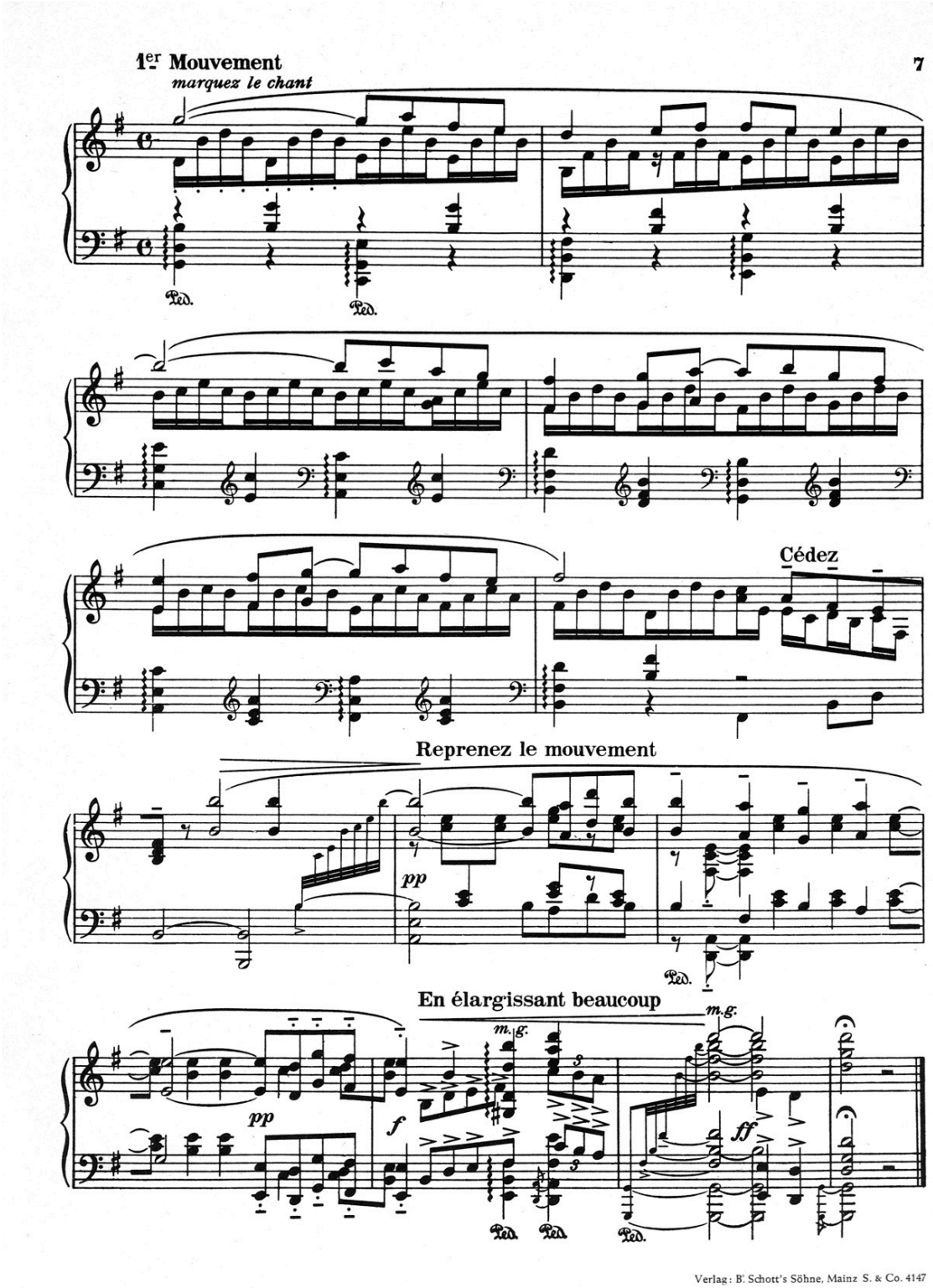
© 1924 B. Schott's Söhne, Mainz

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden. Unauthorised copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.


4
Très lointain
pp
m.g.
m.g.
Ped.
mf très soutenu
ppp
pp
un peu plus lent
mf
f


5
Reprenez le mouvement
p
Ped.
Ped.
Ped.
cédez
mf
En mesure
rapide
p
Ped.
1er Mouvement
un peu retenu
pp
Large
ff
subitement très doux et très lié
pp
Ped.


6
Ped.
Très grave
Très grave



Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz S. & Co. 4147

Oltre ad un confronto che appare evidente già da un primo sguardo delle partiture è interessante approfondire il parallelismo tra Maurice Ravel e John Coltrane per mezzo degli ascolti. Attinenze e affinità tra Coltrane ed il mondo della musica classica del primo Novecento, nonché con l'Opera, sono state fonte di numerose pubblicazioni e monografie. L'operazione inversa, tuttavia, ossia il rapporto tra i musicisti del mondo accademico delle prime tre decadi del Novecento, con il fermento d'oltreoceano, è stata solo di recente oggetto di disamina da parte di biografi critici e musicologi. In particolare, la recente ripubblicazione degli scritti epistolari dello stesso Maurice Ravel, è un singolare quanto innovativo spunto di riflessione circa la reciproca influenza nonché il reciproco apprezzamento tra i musicisti colti europei e la nascente avanguardia delle musiche afroamericane.

Maurice Ravel

Il Jazz va preso sul serio

«Voi americani prendete il jazz troppo alla leggera. Sembra che lo consideriate musica di poco valore. volgare, effimera. Secondo me invece, sarà il jazz a far nascere la musica nazionale degli Stati Uniti. Voi non possedete ancora un linguaggio autentico diverso da questo. La maggior parte delle vostre composizioni tradiscono influenze europee - spagnole, russe, francesi o tedesche piuttosto che una personalità americana. Nondimeno non credo a coloro che credono che ciò sia dovuto ad una mescolanza di popoli stranieri che compongono l'America. Fate caso alla mescolanza che abbiamo in Francia. In una certa regione vedrete francesi che sembrano tedeschi. In un'altra regione ricordano gli italiani più che i francesi. Inoltre abbiamo Arabi, Algerini, Americani espatriati o sposati a donne francesi. Eppure chi oserebbe negare che la nostra musica sia tipicamente francese? Le due influenze più importanti sull'arte sono il clima e la lingua.La prima è forse più facile a cogliersi della seconda, che io credo tuttavia di poter spiegare. Osservate gli autori inglesi Joseph Conrad e Michael Arlen, l'uno polacco e l'altro armeno, eppure sono entrambi grandi nomi delle belles-lettres inglesi. Perché il loro mezzo d'espressione era la lingua inglese. Potrei sedermi al piano e suonarvi musica francese scritta attorno al 1849 che voi prendereste per jazz; per quanto si così caratteristica, così sincopata nei suoi ritmi, essa conserva un sapore francese. E, qual ch'è più significativo, è considerata classica. All'estero noi prendiamo sul serio il jazz. Esso esercita una influenza sulla nostra opera- Il blues della mia sonata, è jazz stilizzato, dal carattere forse più francese che americano, ma tuttavia fortemente influenzato dalla vostra musica cosiddetta "popolare". Personalmente, trovo il jazz estremamente interessante: i ritmi, il trattamento delle melodie, le melodie stesse. Ho ascoltato certe opere di George Gershwin che mi hanno costretto a riflettere. Sfortunatamente non conosco le composizioni del vostro ultramoderno enfant terrible

George Antheil. Ha stuzzicato la mia curiosità, perché o lo portano alle stelle, o lo mettono alla gogna. Non c'è mai una via di mezzo. Un compositore tanto schiettamente amato o detestato non può essere senza qualità. […] Se però mi chiedete se abbiamo una scuola Impressionistica in musica, devo dire che non ho mai associato questo termine alla musica. Monet e la sua scuola erano impressionisti. Ma nell'arte che le è sorella non v'è l'equivalente di ciò. Oggi la musica in Francia è tutto il contrario dell'impressionismo: I compositori sanno dove vanno. Mentre gli italiani cercano nuovi mezzi d'espressione e i tedeschi reagiscono contro Wagner e la musica sentimentale di Schumann, noi abbiamo un preciso obbiettivo: seguire la linea di condotta fissata da Gounod. Fauré è amatissimo dai nostri giovani musicisti per la sua preciosité armonica e l'ambiguità della sua melodia. Come senza dubbio sapete, ho avvertito fortemente l'impronta di Debussy. Tuttavia ho avviato la reazione contro di lui, perché cercavo una maggiore volontà e chiarezza di quanto la sua musica non contenesse. […] L'epoca in cui viviamo è di buon augurio per i compositori. Stiamo assistendo ad uno sconvolgimento economico, a una rivoluzione dolce.

L'internazionalismo si sviluppa al fianco del nazionalismo, provvedimenti costruttivi vengono adottati accanto ad altri distruttivi. Facciamo innovazioni nel campo dell'igiene e nello stesso tempo concepiamo strumenti di guerra. […] Il mondo cambia e si contraddice come non mai. Sono felice di vivere in tutto questo e di avere la fortuna di essere compositore. […]

Maurice Ravel

Ravel e la musica moderna

[…] Ravel si definisce anti-debussysta, pur collocando Debussy al posto d'onore per la grande influenza creativa esercitata sulla moderna musica francese. Gounod e Chabrier, insieme a Liszt, sono state le fonri da cui è derivata la maggior parte della musica francese: Non definirebbe Debussy impressionista, dal momento che "impressionismo" è un termine preso a prestito da un'arte affine, con pochissime applicazioni in musica. Debussy ha mostrato una nègligence de la forme; ha compiuto per mezzo di percezione intellettuale ciò che Chopin aveva fatto secondo ispirazione o intuizione. Così, nelle forme più ampie ha mostrato una carenza di capacità architettonica- In un capolavoro come L'apres-midi d'un faune, dove ha raggiunto la perfezione, è impossibile dire in che misura quest'ultima sia stata costruita.

Ravel e Debussy

Ravel sostiene di aver seguito Debussy nell'ideale dell'economia di materiali sonori, ma di averlo combattuto nel suo modo di pensare le forme. A dire il vero, nella sua concezione della melodia, della linea melodica, intesa come qualcosa di diverso dallo sviluppo tematico egli si considera un mozartiano. […] Egli ritiene che l'opera nel vecchio senso del termine sia morta, e che la sfida del futuro muova nella direzione indicata dal Coq d'or.

Tom Harrell - *First Impressions*

Tra i musicisti più prolifici, più ispirati e più peculiari che calcano i palcoscenici del jazz contemporaneo, il trombettista Tom Harrell ha una posizione di rilievo. Una carriera, la sua, trasversale a più stili, generazioni, influenze e varianti del jazz. In quest'ultimo decennio le sue produzioni, grossomodo in quintetto, hanno seguito fortemente la direzione del jazz modale, una musica spesso strutturalista, sapientemente costruita, disegnata su solide fondamenta di scrittura e forma, senza, tuttavia, venir meno di esaltare l'estro improvvisativo dei musicisti che compongono le sue formazioni. Una particolare attenzione verso il mondo della musica colta-accademica e romantica, era già venuta alla luce in alcuni lavori passati di Tom Harrell, come ad esempio Paradise, disco che ha visto la luce nel 2001, nel quale hanno ricoperto un ruolo essenziale le scritture per archi in stile cameristico (specie in tracce come Baroque steps) abbinate ad una ritmica moderna composta da Ugonna Okwgwo e Jonathan Blake. Una formazione con l'innesto del sassofonista Wayne Escoffery e di Danny Grissett al pianoforte è stata poi nel 2015 il punto di partenza per la produzione di *First Impressions*, un album interamente dedicato al repertorio impressionista dei primi del Novecento, sulla falsariga delle composizioni di Ravel e Debussy. Pur trattandosi di un disco di jazz modale, estremamente moderno e all'avanguardia, *First Impressions* guarda alle composizioni del primo Novecento per riscoprirne l'incredibile modernità e la netta convergenza con le avanguardie contemporanee del jazz sulla East Coast degli Stati Uniti. Non a caso, sotto vari punti di vista, specie della scrittura e delle scelte armoniche quanto delle soluzioni di continuità che legano le sezioni dei brani, Harrell si muove come un compositore classico di scuola francese, creando momenti di riflessione, lirismo e pregevole consonanza armonica, alternati a momenti di esplorazione moderna e fraseggio moderno. First Impressions è stato particolarmente bene accolto da lettori, ascoltatori e critica, tanto da

guadagnare i punteggi più alti nelle recensioni targate Downbeat e Jazztimes.
La figura di questo artista riassume, pertanto, ciò che oggi deve essere un musicista di jazz moderno. Non solo estro, creatività estemporanea e istintività, ma anche un'idea molto a fuoco della propria progettualità, che tenga conto della tradizione e delle Tradizioni, da quella del jazz dagli anni '50 ai '60 (punto fermo nella formazione hard-bop e post-bop dello stesso Harrell) a quella della musica colta europea di fine Ottocento e dei primi del Novecento, senza prescindere da una profonda conoscenza del mondo classico, delle forme compositive e degli interpreti. In uno scenario simile a quello evocato da *First Impressions* risulta persino riduttivo parlare di "contaminazione", che etimologicamente alluderebbe al "toccarsi" di due entità distinte, laddove invece l'artista attinge liberamente ai repertori della tradizione avvalendosi di strumenti di innovazione, e viceversa, con la ferma consapevolezza che modernità e classicità siano l'una contenuta nell'altra, e che, per forza di cose l'una non ha ragion d'essere senza l'altra.

Tom Harrell

Tom Harrell, First Impressions, ©High Note , 2015

Tony Bennett & Bill Charlap
The Silver Lining: The Songs Of Jerome Kern

RPM/COLUMBIA RECORDS 88875-14574

★★★★★

In June 1975, Tony Bennett and Bill Evans, both in middle age and at the height of their powers, sat down in Fantasy Studios in Berkeley, California, to record an album of American standards, mostly ballads. The result was a simple masterpiece and a career landmark for both performers.

Forty years after that first collection, we have another set of ineffably beautiful piano/vocal duets of classic tunes. Improbably, the singer is *still* Bennett, and the pianist is *still* named Bill. Replacing the late Evans, however, is Bill Charlap, a master interpreter of the American Popular Songbook who never lets his poise stand in the way of swing. The resulting album is sublime.

As in the Bennett/Evans album, the pianist is a full collaborator, not just an accompanist. A major difference, however—and arguably for the better—is that Charlap's fabulous playing is supported on 11 of the 14 tunes by the judicious addition of three exceptional musicians: pianist Renee Rosnes (Charlap's wife), who joins him on four tunes; and his sidemen of 20 years, bassist Peter Washington and drummer Kenny Washington.

Bennett's voice is profound. The goosebumps begin with the opener, "All The Things You Are," one of the album's three pure piano/vocal duets. Bennett remains in full control of his instrument. His high notes, when he reaches for them, as in the thrilling climax of "Long Ago And Far Away," seem to come from some previously untapped spring of pure melody. This is now the version of the song to beat.

Like all great albums, *The Silver Lining* can be savored in multiple ways: for the late musings of a master singer; for Charlap's thrilling solos; for the telepathic partnership between Charlap and his bandmates; or as a welcome refresher course in the Jerome Kern songbook. —*Allen Morrison*

The Silver Lining: The Songs Of Jerome Kern: All The Things You Are; Pick Yourself Up; The Last Time I Saw Paris; I Won't Dance; Long Ago And Far Away; Dearly Beloved; The Song Is You; They Didn't Believe Me; I'm Old Fashioned; The Way You Look Tonight; Yesterdays; Make Believe; Nobody Else But Me; Look For The Silver Lining. (46:53)

Personnel: Tony Bennett, vocals; Bill Charlap, Renee Rosnes (5, 6, 10, 12), piano; Peter Washington, bass (2–4, 8, 9, 13, 14); Kenny Washington, drums (2–4, 8, 9, 13,14).

Ordering info: columbiarecords.com

John Hébert
Rambling Confessions

SUNNYSIDE 1413

★★★★½

A ubiquitous figure on the New York jazz scene for the past two decades, New Orleans-born bassist John Hébert has straddled the inside-outside-Third Stream aesthetics in his work with pianists Andrew Hill, Fred Hersch and Paul Bley. In all of his numerous settings, Hébert exhibits Zen-like patience, incredible ears and strong convictions as an improviser, often surrounding his huge, resonant upright tone with lots of space. He demonstrates some of those same qualities on his Sunnyside debut while also presenting several original compositions that showcase the stunning vocals of Jen Shyu.

Intuitive interaction is the guiding principle of this adventurous outing. Whether it's spacious, rubato meditations like Chan Marshall's "Fool" or Hébert's "When You Love" (the latter featuring Shyu's ethereal wordless vocals wafting gracefully in the air), or more rhythmically charged fare like the lightly swinging "Upbeat Down" or the grooving "70s' And 80's Remix" (which has Shyu running tight unisons with pianist Andy Milne on some challenging, dissonant lines), these pieces are all characterized by an abundance of trust and daring. Even their two well-known covers—Kurt Weill's "September Song" and Burt Bacharach's "Alfie"—have been radically re-imagined by these intrepid risk-takers.

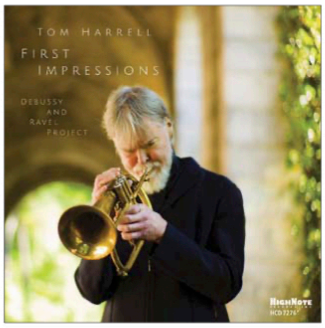
Milne is a marvel throughout with his delicate

touch and empathetic accompaniment, while drummer Billy Drummond brings a world of textures, colors and dynamics to the table with sticks, brushes and mallets. Hébert, the backbone from track to track, provides some brilliant counterpoint to Shyu's amazing wordless vocals on "Rodger's Lodge" and also offers a resounding, woody-toned solo on that standout number. But this daring project is not about solos. It's more about kindred spirits communing, and casting a spell in the process. —*Bill Milkowski*

Rambling Confessions: September Song; Fool; When You Love; Upbeat Down; Alfie; Rodger's Lodge; Media Luna; 70's And 80's Remix. (50:59)

Personnel: John Hébert, bass; Jen Shyu, vocals; Andy Milne, piano; Billy Drummond, drums.

Ordering info: sunnysidezone.com



Tom Harrell
First Impressions

HIGHNOTE 7276

★★★★★

It would be easy to categorize trumpeter Tom Harrell's *First Impressions* as a classical/jazz fusion in the tradition of Third Stream, but that would be unnecessarily limiting. Yes, six out of the eight tracks are credited either to Claude Debussy or Maurice Ravel, and the album features a string section. But it's probably more useful to think of the disc simply as a triumph of jazz composition, and leave it at that. Augmenting his working quintet with flute, guitar, violin and cello, Harrell here is doing the kind of detailed and challenging ensemble writing that one also hears these days from the likes Jamie Baum and Bill Frisell, or John Hollenbeck for his Large Ensemble.

It's not surprising that the centerpiece of *First Impressions* is Harrell's own nearly 12-minute "Perspectives," a multi-section work that deploys varied Brazilian rhythms and disparate melodic episodes, including an atonal piano solo passage. The final tenor solo by Wayne Escoffery is set against a fast walk in the rhythm section and slow-moving chords from the winds and strings. Harrell's flugelhorn solo is light and free, mixing short and long phrases, a lyric bird on the wing.

The counterpart to "Perspectives" is Harrell's arrangement of Debussy's "Passepied," which includes a bossa nova section for guitarist Rale Micic and a double cadenza for Escoffery on tenor and Meg Okura on violin, each with its own distinct character. Harrell's handling of textures and structure is a balm throughout the album. Each one of these pieces, no matter how varied the contents, *moves* with inexorable rightness from section to section, always with something new to catch the ear. Despite the broad palette and far-reaching rhythmic variety, Harrell has a jazzman's understanding of grooves—the habanera of Ravel's "Voices" is de rigueur, with the added punch of the stop-time section that drives Harrell's solo. This *is* a jazz record. An uncommonly good one. —*Jon Garelick*

First Impressions: Sainte; Voices; Perspectives; Beau Soir; Reverie; Passepied; Sarabande; Musique Du Café. (63:27)

Personnel: Tom Harrell, trumpet (4, 5, 7), flugelhorn (1, 2, 3, 6, 8); Wayne Escoffery, soprano (1, 2, 3, 6, 8) and tenor saxophone; Charles Pillow, flute (1, 2, 3, 5, 6, 8), bass flute (4); Danny Grissett, piano; Rale Micic, guitar (3, 4, 6, 7, 8); Meg Okura, violin; Rubin Kodheli, cello; Ugonna Okegwo, bass; Johnathan Blake, drums.

Ordering info: jazzdepot.com

CAPITOLO III - IMPRESSIONS - Bibliografia

- Derek Taylor, John Coltrane: Impressions, ©2020 All about jazz | Privacy Policy, 2000
- John Garelick, Tom Harrell - First Impressions, Downbeat
- Garzanti Libri, Enciclopedia della Musica - Le Garzantine, ©Garzanti, 2012
- Lewis Porter, John Coltrane - The Oxford Companion to Jazz, edited by Bill Kirchner, Copyright © 2000
- The new Real Book, volume 2, Sher Music Co., P.O.Box445, Petaluma, CA 94953 All Rights Reserved. International Copyright Secured. Made in the U.S.A. No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher ®1984
- Arbie Orenstein, Ravel - scritti e interiste, ®EDT, 2018
- Bill Beuttler, Tom Harrell: First impressions: Dedussy and Ravel project, JazzTimes America's jazz magazine, © 2020 Madavor Media, LLC. All rights reserved, 2015

CAPITOLO III - IMPRESSIONS - Sitografia

- https://www.radiocittaperta.it/podcast/speak-low-con-danilo-blaiotta-del-06-05-2020/
- https://www.allaboutjazz.com/impressions-john-coltrane-impulse-review-by-derek-taylor.php
- https://www.youtube.com/watch?v=HmUcBZay8-E
- https://www.youtube.com/watch?v=pYk7mzOFc7c
- https://www.youtube.com/watch?v=X6A96yQO82I
- http://www.tomharrell.com/news.php?id=116
- http://www.treccani.it/vocabolario/impressione
- https://www.wbgo.org/post/deep-dive-lewis-porter-what-john-coltrane-borrowed-ravel
- https://www.youtube.com/watch?v=Z_bFxfjcbeM
- https://www.youtube.com/watch?v=44ESsTadMCI
- https://jazztimes.com/reviews/albums/tom-harrell-first-impressions-debussy-and-ravel-project/
- https://www.youtube.com/watch?v=jqgcnZDoR8w

CAPITOLO III - IMPRESSIONS - Discografia

- John Coltrane, Impressions, ®Impulse, 1963
- Daniel Baremboim - Chicago Symphony Orchestra, Ravel: Orchestral Works, ℗1995 Erato Disques, ©2003 Warner Classics International
- Albany Symphony Orchestra, Morton Gould: Concerto for Orchestra ©Albany Records, 2010
- Tom Harrell, First Impressions, ©High Note Records, 2015
- Tom Harrell, Paradise, ©RCA, 2001

CAPITOLO IV - SINGLE SOUL, UN'ANIMA SOLA

Che gli spunti di accostamento tra il mondo della musica colta occidentale ed il jazz siano stati negli anni, e siano tutt'ora molteplici è noto. Possono certo variare i parametri, i punti di vista, i repertori, gli organici, i continui e reciproci rimandi tra gli interpreti o i temi. Sin dalle sue origini, il jazz è vissuto e ha alimentato se stesso delle contaminazioni tra le culture, le tradizioni e, di conseguenza la storia, sino a ricostituire un quasi richiamo ancestrale alla musica antica, terreno, del resto, comune alla avanguardia novecentesca delle scuole nazionali europee e al jazz modale moderno e contemporaneo. Il punto è tuttavia, non tanto una mera operazione di accostamento tra stilemi, generi musicali, forme compositive o peculiarità esecutive, ma il prendere atto di un sentimento di totalità, di unitarietà, di *reductio ad unitatem,* il quale, forse mai come ora, è visibile attraverso le nuove generazioni di musicisti di jazz americani che calcano la scena attuale, ed in particolar modo quella newyorkese. Una certa linearità, pulizia, rimando alla forma e alla struttura, l'esigenza di una partitura con più varianti e contenente in sé maggiori elementi di complessità è al contempo sia la riscoperta di un passato indimenticato che una premessa per un futuro di innovazione e sperimentazione, in contrasto con una pienezza a tratti quasi esasperata a cui hanno abituato i solisti del jazz di fine secolo.

Il passato nel futuro

Riguardo la pittura dell'artista Mark Rothko, Davide Landoni scrive in un articolo su *ArtsLife*:

«Queste atmosfere sensibili anche se non esperibili sono porte verso una conoscenza, forse auto-conoscenza, mai rintracciata prima. In quel soffio di pittura si nasconde il mistero di quello che è lontano, remoto, perso nella dimensione di ciò che non si può comprendere»

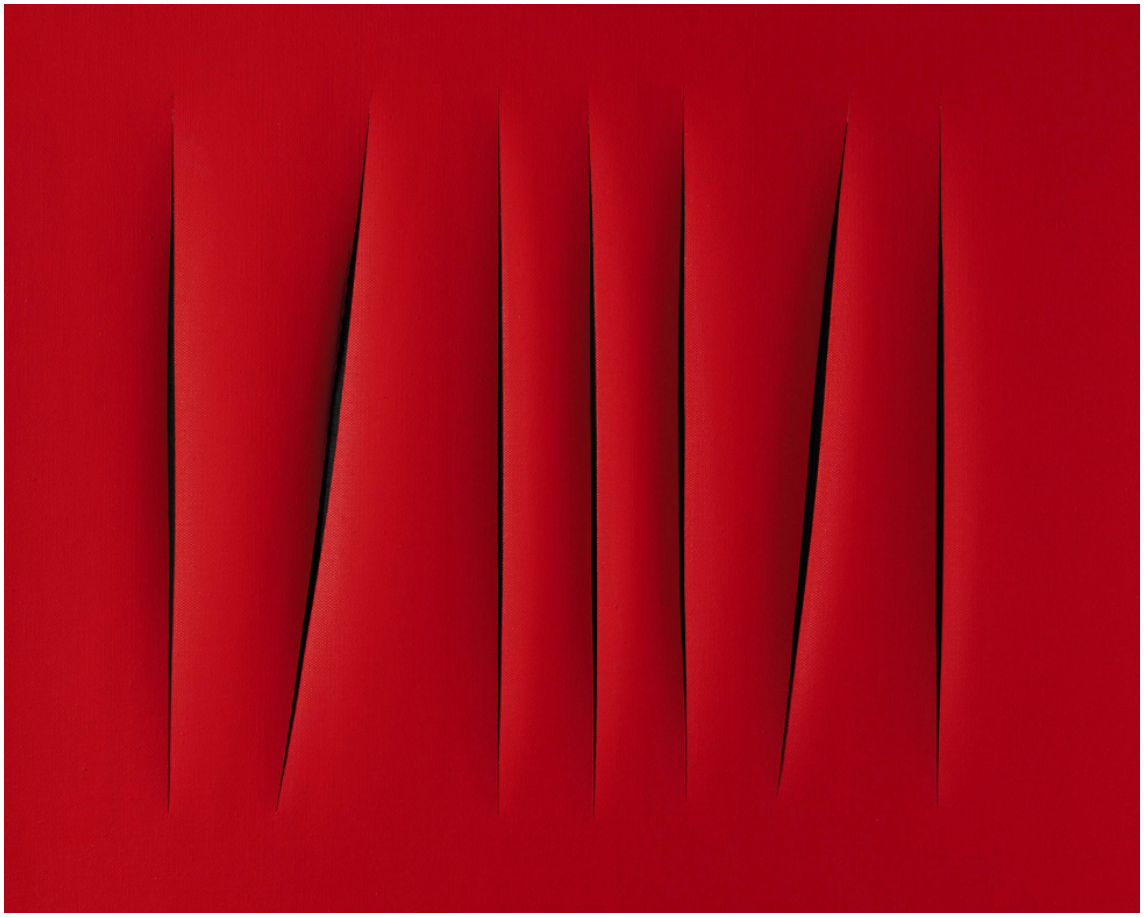
«[…] Siamo al principio di una catarsi dove il colore portavoce di una condizione priva di regole e sistemi, dove il nulla ci avvolge e ci introduce al tutto. Del resto il compito dell'artista non è riempire il vuoto, ma crearlo. E Mark Rothko trova il vuoto nella profonda piattezza di un colore infinito. Non ci è dato sapere quanto l'artista abbia guardato alla pittura medievale e all'origine della storia dell'arte occidentale, ma è indubbio che la connessione con la storia mosaicista sia presente. L'idea di uno stile coloristico puro trova le sue radici in area bizantina, dove per esprimere il mondo non serviva altro che una distesa variegata di colore. La forme si delineavano per sovrapposizione di frammenti cromatici differenti, che allacciandosi creavano le differenze visive utili a distinguere i profili. Non vi era però linea ad inquinare la sinfonia di colori, unici protagonisti di una prospettiva considerata forse rudimentale, ma certamente evocativa […]»

[…] Se già in epoca bizantina al colore veniva affidata un'importanza così elevata da poter annullare la linea, Rothko – come anche altri artisti a loro tempo – ha portato all'estremo questa fascinazione espandendo il manto cromatico fino a sovrastare ogni figura. Che si guardi alle sue composizioni come estensione di una sezione cromatica o come piccolo dettaglio di una visione più complessa, è indubbio che a queste debba essere dedicata una speciale contemplazione. Nella più totale chiarezza espositiva – tutto è nient'altro che colore – l'artista credette di aver intravisto la risposta a drammi

indicibili. Se lui non alla resa dei conti non la trovò mai, noi ancora abbiamo la possibilità di cercarla nelle profondità dei quadri mistici.

Il forte parallelismo che buona parte della critica pittorica costruisce attorno alle immagini dell'astrattismo del Novecento e dell'iconografia medievale, può essere facilmente ricondotto a ciò che negli ultimi decenni avviene nel mondo del jazz contemporaneo. Ad un forte impulso di innovazione e di stilizzazione sotto forme compositive contemporanee coincide una riscoperta di un passato più che mai *presente e vivo*, sia sotto un profilo formale che estetico. Il rapporto tra le composizioni ed i repertori di artisti del jazz contemporaneo con Aaron Diehl, Mark Turner, Ambrose Akinmusire, Seamus Blake, Danny Grissett, Gerald Clayton ed i grandi compositori della classicità e del romanticismo è basato infatti sul medesimo equilibrio che vi è nel mondo delle arti figurative tra astrattismo e manierismo. La contemporaneità della classicità è oggetto di numerose dissertazioni in ambito artistico, pittorico quanto musicale. Il critico d'arte Vittorio Sgarbi ha dedicato un breve saggio alla contemporaneità delle idee, dei colori e delle forme adoperati da Antonello da Messina, come il saggio di Massimo Cacciari *La mente inquieta* che riprende in più punti il forte nesso di continuità tra Rinascimento ed estetica contemporanea.

Antonello da Messina, Ritratto d'uomo



Lucio Fontana, Concetto spaziale

[…] se si isola la parte inferiore della tavola di Antonello, con il panneggio, così geometrico, immediatamente si intuisce il riferimento a Lucio Fontana, involontariamente, inconsapevolmente, ripete il segno del panneggio di Antonello, che può dunque considerarsi un'immagine astratta. Addirittura i tagli di Fontana sembrano continuare le stesse linee di Antonello e hanno lo stesso spessore, perché incurvano un po', in modo pressoché identico, nella tavola di Antonello e nella tela di Fontana. Qualcosa di più di una coincidenza, qualcosa di archetipico. I rimandi tra Antonello, Piero della Francesca, De Chirico, Mondrian, nella direzione della stessa sostanziale astrazione, furono l'insegnamento di Arcangeli, mio maestro: l'astrazione non è soltanto novecentesca, è parte integrante dell'arte, nella sua forma. Lo vediamo nel caso del rapporto imprevedibile (ma non impossibile) tra Antonello e Fontana. I tagli di Fontana coincidono letteralmente con il senso dello spazio, della forma, dei volumi di Antonello. […]

Vittorio Sgarbi

Intervista a Aaron Diehl

La medesima operazione, centrata sul ritrovare un nesso di reciproca continuità tra il passato ed il futuro, la classicità e l'innovazione, emerge da una intervista apparsa nel 2015 su Downbeat, a firma di Allen Morrison che vede come protagonista l'allora giovane promessa, oggi ormai consolidato artista, il pianista Aaron Diehl. Non a caso Morrison titola "il pianista ben temperato", in riferimento al costante richiamo al repertorio classico e barocco da parte di Diehl, non soltanto come bussola per orientare il proprio studio individuale e la propria formazione di musicista, ma come vero e proprio riferimento progettuale, ideale e finanche compositivo. In questo decennio, infatti, i musicisti americani di jazz hanno attinto a piene mani dal materiale melodico di composizioni di età barocca, classica e tardo romantica, dimostrandosi non solo degni esecutori, ma artisti in grado di ricostituire un dialogo (sia musicale sia intellettuale) con le partiture di Bartók, Chopin o Beethoven.

AARON DIEHL
The Well-Tempered PIANIST

BY ALLEN MORRISON • PHOTO BY STEVEN SUSSMAN

Aaron Diehl is in his comfort zone, seated on the piano bench in the tastefully appointed living room of his Harlem home. Before him is his pride and joy, a 5-foot, 7-inch 1986 Steinway model M that he recently purchased.

Strewn around the room, within easy reach, are well-thumbed books of print music: Art Tatum transcriptions, Béla Bartók's *Mikrokosmos*, a Thelonious Monk fakebook. We're talking about his development as a jazz pianist, so the conversation turns to one of his greatest yet most unusual inspirations: *Mister Rogers' Neighborhood*.

"One of my earliest introductions to jazz was through that program," Diehl says, referring to the sparkling, virtuosic piano of Johnny Costa, who was the late Fred Rogers' longtime musical director on the children's TV series, which aired nationally in the United States from 1968 to 2001. "I think about this today, that we had children's programming on TV where you heard jazz. [Costa] just had this amazing technique and facility like Art Tatum. At one time, I thought, 'This *must* be Art Tatum.' I went as far as to email the people at Pittsburgh Public TV to ask if it was Tatum; they told me it was Costa and sent me a CD of his music." Later, Diehl's first jazz piano teacher in Columbus, Ohio, included Costa on a list of piano greats to whom his 14-year-old charge should be listening.

Diehl admires and continues to be inspired by Fred Rogers on another level. He shows his guest a YouTube video from 1969 of Rogers melting the heart of a skeptical U.S. senator, gently persuading him to support an increase in funding for educational programming for children. The video has been viewed more than 2 million times. Diehl explains its appeal this way: "It's just that the guy appears so unassuming, and his demeanor could be misconstrued as soft and weak. He presents his argument in a very cool, collected and respectful fashion. To be able to win someone over like that senator in the space of—what, six minutes?—it's an incredible lesson in temperament."

Diehl's cultivation of a calm temperament, it turns out, is one of the keys to his singular artistic voice. He has become a model of pianistic poise and self-mastery.

The classically trained Diehl is known for many things: his impeccable technique; his mentorship by Wynton Marsalis, who famously took him on a European tour with his septet when the younger man was only 17; his sartorial style; his abilities as a private pilot, sometimes flying himself to gigs; and especially for his role as accompanist and musical partner to his close friend, singer Cécile McLorin Salvant.

Aaron Diehl at the 2014 Litchfield Jazz Festival in Connecticut

COURTESY OF THE ARTIST

Diehl's new album is *Space Time Continuum*.

Diehl, 30, is one of the leading exponents of a school of jazz piano that seeks to incorporate the entire tradition, from Jelly Roll Morton to Duke Ellington to Thelonious Monk and beyond, enrich it with references to the classical piano repertoire and use it all to compose forward-looking music.

His fourth CD, *Space Time Continuum* (Mack Avenue), is his breakout set. Diehl had become known as a "finesse" player—a word not always used as a compliment. Recorded with his longtime trio of bassist David Wong and drummer Quincy Davis, the new album confirms the arc of his development: from a neo-traditionalist with spectacular technique, through a kind of chamber jazz vibe, to something earthier and more original—all without sacrificing the finesse. He has found a way to combine his many classical and jazz influences, and compose music that's simultaneously traditional *and* modern.

Davis has noticed a change in Diehl in the last few years, a move away from perfectionism. "When we first started playing, I could see how sometimes he was overanalyzing," the drummer says. "He's at a point now where he can let go and enjoy himself more. He's not thinking as much."

The new album is intergenerational by design, including guest-starring roles for the legendary Benny Golson, who plays tenor saxophone on two tracks, and baritone saxophone master Joe Temperley. It also features younger, rising players like tenor saxophonist Stephen Riley, trumpeter Bruce Harris and vocalist Charenée Wade.

Golson met Diehl in 2006 when the iconic saxophonist had been commissioned by The Juilliard School to compose a work for the school's centennial, to be performed by the Juilliard Jazz Orchestra. Diehl was the pianist. "He had it together when he was a senior at Juilliard," Golson remembers. "I had written things to be played in a certain way. But I noticed that on occasion he added some things I had *not* written—and they were gems. Aaron has a high quality of imagination. He has something to say. And now he's moving along at the speed of light."

At a recent three-night stint at Ginny's Supper Club in Harlem, Diehl featured Golson and bassist Buster Williams on Friday, Temperley on Saturday and Marsalis on Sunday. The trumpeter played with tremendous force, daring the younger players to step up their game. Both as accompanist or trading solos with the master at breakneck tempos, Diehl proved himself to be a player of the first rank, an apprentice no more.

Diehl, who was interviewed by DownBeat at his home, often illustrated his comments with musical examples on his Steinway.

Wynton Marsalis brought you on a European tour by his septet when you had just graduated high school. You once said you never understood exactly why he did that. You've spent a lot of time with him since then—did you ever ask him?

No, I haven't. Maybe I should; maybe I'm afraid to ask him. I think what Wynton sees in everyone that he's cultivated and nurtured is *potential*. He recognized my passion for music, even if the raw materials weren't yet developed [*exhales*]. I didn't know *what* I was doing.

There were nights when … they would look at Wynton, like, "Why did you bring this kid out here?" I was incredibly stressed, and sometimes depressed. I told Wynton a couple of times that I was gonna go home. And he's like, "OK, go home." [*laughs*] He was using reverse psychology on me. "OK, quit! We can have somebody else come out on the road." And then I was like, "I don't want to quit." Somehow he knew that I was very serious about playing music, and he wanted me to see what it was really like to be out on the road, playing with first-class musicians. It was a sacrifice for him—it certainly wasn't my playing.

Who was the first major jazz musician you met in person?

Ahmad Jamal. I was at a concert of his in Columbus. He was cordial, very approachable. I wasn't that intimidated, because at the time I didn't realize how important he was. At that time, I was heavily into Oscar Peterson. My first jazz teacher, Mark Flugge, helped turn me on to other pianists. He had a very diverse palate.

At Juilliard, we had an assignment to transcribe Jamal's live album *At The Pershing*. I had to learn all those piano parts. That was the beginning of Jamal's influence on me in a very serious way. The way he used dynamics; he had these roaring chords, but also … [*he illustrates at the keyboard with a delicate single-note line in the right hand*]. Then he'd leave some space, then … [*he follows with a fortissimo chordal fusillade*]. He is a master of space and dynamics, and both of those things are so valuable.

If there was one person who has consistently been an influence on my piano playing, it would be Duke Ellington, and that happened because of Todd Stoll [former director of the Columbus Youth Jazz Orchestra, currently vice president of jazz education at Jazz at Lincoln Center]. In a lot of ways, Todd is why I'm sitting here. [*Diehl relates how, as a member of that youth orchestra, he was able to compete in JALC's Essentially Ellington national high school jazz band competition, where he came to the attention of Marsalis.*]

Do you think all jazz pianists should study classical music—and classical technique—alongside jazz?

I'm not saying that in order to be a great jazz musician you have to be a great classical pianist first. But I am saying that it makes things easier when you can get around the instrument, and you have some idea of how to approach the various hurdles. There are so many timbres you can get out of the instrument. [*He demonstrates, playing a fortissimo passage from the Romantic era, then some delicate French impressionism, then some percussive Bartók.*] In Beethoven and Chopin, there are so many sounds that you can get [*plays a bit of Chopin's "Revolutionary Etude"*]. That was a little sloppy, but to execute that [piece] well, you have to develop your left hand. That's a big issue with a lot of students playing jazz—they don't have a left hand. They think the left hand is just for comping. To be able to play stride, or a piece of classical music that involves left-hand linear development—it's almost impossible for them because they have no facility in that hand. And if you don't practice that stuff all the time, you lose it.

Earlier, you cited the cool temperament of Mister Rogers. Why is temperament so important to you?

The older I get, the more I realize the importance of maintaining an even temperament—not getting too emotional, focusing on the task at hand. You don't want to make a business deal based on your emotions. It's like Warren Buffett said: The stock market has no emotion. It doesn't care if you're angry or you're happy. You can't treat it as an emotional entity. I think that's something we can all learn from greats like Hank Jones, or Mr. Golson, or Joe Wilder. They all knew how to carry themselves. Even if they were pissed off, they found a way to express it where you didn't know they were angry. It's like what Mister Rogers said: Yes, being angry is a natural emotion, but it's really a question of how you deal with it.

Controlling emotions and channeling them manifests itself in your playing. You've been cited for your restraint as a player, respecting silence and not being overly flashy.

I've had some conversations with Marcus Roberts, who has always encouraged me to let go a little bit. He said, "You have so much finesse, Aaron, more finesse than when I was your age. But sometimes it's a little too thoughtful or perfect." To be able to take that risk, dive in there and get your hands dirty—I always think about that. There's a huge part of me that's thinking about perfection. I have to fight that urge, to try to live in the moment, reach for something that I might be hearing, and not second-guess myself. **DB**

Recentemente la figura artistica di Diehl, ormai consolidata tra i punti di riferimento del jazz contemporaneo negli USA, ha dato alla luce The Vagabond, album in cui coesistono brani originali e composizioni (rilette e reinterpretate nella cornice del jazz trio) di Prokof'ev e Philip Glass, come *l'Étude n.16* per pianoforte opera di quest'ultimo. Vien da sé che la preparazione e la sensibilità di un artista, necessarie e indispensabili a svolgere questo genere di operazioni, debbano andare ben oltre i tecnicismi, andando ad incontrarsi inevitabilmente con un altrettanto sviluppato senso dell'estetica musicale.

Il Romanticismo

Non solo la progressiva riscoperta di tematiche compositive legate alla prima metà dell'Ottocento, ma il costante recupero dell repertorio dei compositori più rappresentativi del Romanticismo musicale, sono elementi ormai palesemente diffusi sulla scena del jazz internazionale. Artisti ormai ampiamente affermati del calibro di Mark Turner, Baptiste Trotignon, Danny Grissett, o della pianista Hiromi Uehara riscoprono nelle loro progettualità individuali non solo la musica dei grandi compositori romantici, ma anche un approccio all'arte e alla produzione compositiva fortemente in linea con il modello dell'artista romantico. Un ritorno all'individualismo, alla centralità dell'artista, alla leadership e ad un certo sentimentalismo solipsista, caratterizzato dalla implosione di passione e dramma, caratterizza fortemente buona parte della produzione discografica di questi artisti. Non si può dunque che ripensare alle tematiche del romanticismo e al rapporto tra artista e natura dopo aver anche solo letto il titolo di *Dusk is a quiet place*, album rilasciato dal duo Turner - Trotignon, un affresco di suoni quasi in perpetuo dialogo cameristico, tra melodie cantabili, impeti, dissonanze, sfumature timbriche ed elevatissima versatilità espressiva. Lo stesso uso dei tempi dispari, abusata variante ritmica del jazz degli ultimi decenni, combinato ad *accelerando* e *rallentando,* contribuisce ad un vago senso di smarrimento ed inquietudine perfettamente in linea con una sensibilità romantica che tiene assieme ciascun brano del disco in una continua e costante evoluzione di intensità e dinamica.

Mark Turner

L'evoluzione, lo sviluppo, e la sempre crescente attenzione al parametro timbrico rendono la musica di Turner poliedrica, leggibile in più aspetti e direzioni, malleabile e capace di adattarsi all'accompagnamento di Trotignon in una estemporanea ricerca e alternanza dell'equilibrio e del suo contrario.

Questa dirompente carica di *pathos* resta un ricorrente elemento negli album di eccelsi artisti che si muovono al contempo sul terreno del jazz moderno e quello delle musiche medio orientali quali Tigran Hamasyan, Avishai Cohen, Omer Avital, Harish Raghavan. Una musica spesso buia, oscura, fortemente attaccata ai sentimenti più profondi e carnali, in linea con la poesia romantica di metà ottocento. *From Darkness* è il titolo di un recente lavoro discografico del trio capitanato dal bassista Avishai Cohen in cui tutto questo coesiste: a spese forse di una chiarezza didascalica, la melodia viene dalle viscere, dal ventre, come la satira del poeta Persio, in un irrequieto ed incessante inseguirsi di suggestioni, dinamiche, umori e incastri ritmici.

Avishai Cohen trio, From Darkness, ℗© Sunnyside Communications, 2015

Musicisti al pari di Hiromi o Danny Grissett hanno invece attinto direttamente al repertorio romantico, eseguendo porzioni di brani di Beethoven e Chopin per avvalersi di uno spunto melodico al quale addizionare variazioni continue e trovare uno spunto concreto in fase di improvvisazione. La Sonata n.8 per pianoforte di Beethoven eseguita da Hiromi e lo studio Op 10 n.6 di Chopin riproposto da Grissett sono perfettamente integrati nel concept sotteso ai progetti discografici che li contengono, nonché pienamente in linea con la l'idea personale dell'esecutore.

Stride

La personalità musicale di Danny Grissett negli ultimi anni si è dimostrata estremamente versatile e varia. Da side-man nel quintetto di Tom Harrell ha sempre dimostrato un garbo ed una compostezza estremamente funzionali al progetto musicale, senza mai invadere il campo, ricercando sempre uno spazio ideale per i propri movimenti armonici. In veste di solista sa invece assumere un tono autorevole, perentorio, con un fraseggio agile e poliritmico, innovativo, a volte sperimentale, ma sempre in linea con la tradizione dei grandi pianisti del passato da Lennie Tristano ad Art Tatum, passando per i grandi "*boppers*" come Bud Powell e Barry Harris. Nei suoi dischi in trio tuttavia, emerge fortemente l'aspetto dell'orchestrazione, della distribuzione simmetrica dei suoni, in costante ricerca di un equilibrio, quasi nella direzione di una sonorità in linea con il cool jazz (non a caso Grissett viene da LA). In questo particolare contesto si sviluppa *Stride*, album realizzato in trio con Vicente Archer al contrabbasso e Marcus Gilmore alla batteria. Un disco dal tono forse apparentemente pacato e contenuto, ma molto riflessivo e tormentato sul piano della gestione del timbro e della melodia. Lo studio di Chopin è non solo calzante come una introduzione pianistica ad un jazz waltz in 2, ma diventa un mezzo espressivo formidabile, integrato alla perfezione in tutto l'album, in una ottica di unitarietà, anch'essa concetto fortemente romantico. Nel pianismo di Grissett è evidente una impronta lasciata dagli studi classici, specie in quello che si usa definire "suono di corda", un modo di approcciare e rilasciare i tasti che gli esecutori del repertorio romantico ben conoscono, capace di restituire densità e leggerezza allo stesso tempo. Tutto ciò risulta essenziale per ridefinire una idea molto moderna di suono e di "*mood*" attraverso il trio che abbracci la modernità servendosi di elementi provenienti dalla tradizione (che sia classica o dei maestri del jazz piano) in un estremo momento di risoluzione e sintesi.

Danny Grissett

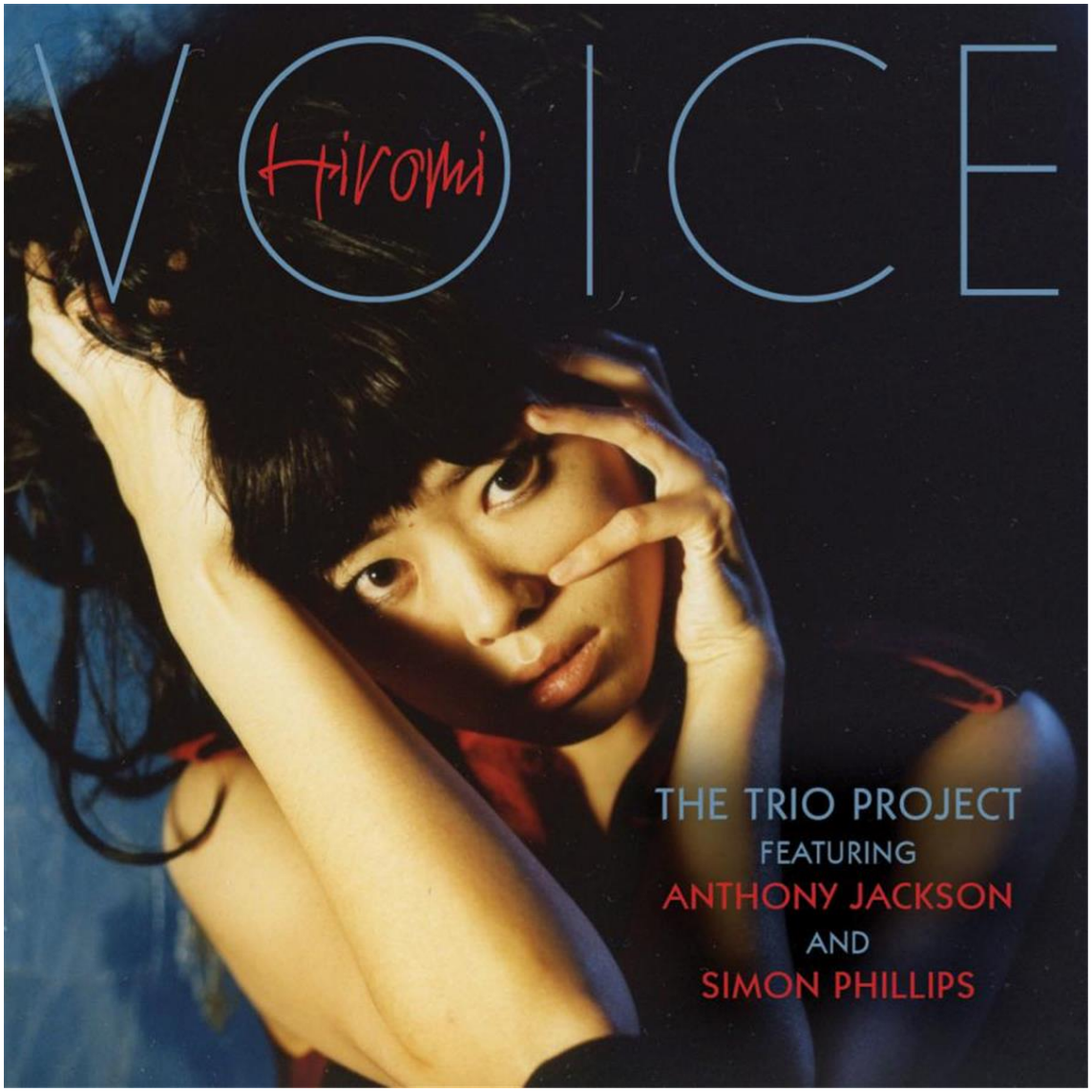
Voice

Il disco *Voice* ad opera del *The Project trio* capitanato da Hiromi e a cui hanno preso parte Simon Philips alla batteria e Anthony Jackson al basso elettrico ha in sé un forte spirito romantico. Come lei stessa afferma:

«I called this album Voice because I believe that people's real voices are expressed in their emotions. It's not something that you really say. It's more something that you have in your heart. Maybe it's something you haven't said yet. Maybe you're never going to say it. But it's your true voice. Instrumental music is very similar. We don't have any words or any lyrics to go with it. It's the true voice that we don't really put into words, but we feel it when it's real»

[1]

[1]«Ho chiamato questo disco *Voice* perché sono convinta che la vera voce della gente sia espressa attraverso le sue emozioni. Non è un qualcosa che dici per davvero. E' più qualcosa che hai nel cuore. Forse è qualcosa che non hai detto ancora. Forse non lo dirai mai. Ma è la tua vera scelta. La musica strumentale è molto simile. Non abbiamo le parole o un testo a cui aggrapparci. E' la vera voce che non mettiamo in parole, ma che sentiamo quando è vera»



Hiromi - The project trio, Voice, Telarc Digital, 2011

Single Soul

Tra i trombettisti di riferimento sulla scena newyorkese attuale Ambrose Akinmusire e Philip Dizack sono forse due delle realtà più rappresentative, sia per lo sviluppo del suono che per la ricerca progettuale. Entrambi coniugano una leadership autorevole ad una idea musicale chiara, nel rispetto di ciascuna sua componente. Philip Dizack è un artista completo, un musicista quotato e affermato, capace di sperimentare e attuare innovazioni su vari campi. Ambrose d'altra parte, da molti critici e lettori considerato come un nuovo Miles Davis, sta progressivamente portando il jazz verso una nuova idea di schematismo compositivo, altamente elaborato sotto il profilo della forma, dove l'armonia è spesso non funzionale e gli spazi lasciati all'improvvisazione estemporanea restano, per forza di cose, circoscritti a momenti precisi. Seppur fortemente legato alla formazione del tradizionale *jazz quintet* con tromba e sax tenore, nel corso della sua carriera Dizack ha più volte sperimentato organici differenti come la brass ensemble o il quartetto d'archi, inserito in un contesto di dialogo con il quintetto a creare una formazione di 9 elementi, molto comune nel jazz contemporaneo, nella quale convivono alla pari musicisti legati alla sola scrittura musicale che improvvisatori. Questo concetto è ampiamente sviluppato nel disco *End of an era* dove coesistono due diverse sezioni ritmiche, alternate nel corso dei brani alla medesima *front-line* solistica e al quartetto.d'archi che compare in alcune tracce. Il concetto stesso di fine di un'era implica che nulla di ciò che è resterà uguale a ciò che è stato, a sottolineare un forte elemento di discontinuità con la progettualità precedente, ed in un album che si rifà ad un così radicato concetto di innovazione, non è un caso che compaiano elementi rimandanti alla tradizione. Questa non è pertanto una contraddizione ma una naturale implicazione che coesiste con l'innovazione e che è parte di un naturale processo di organica evoluzione caratteristico del jazz degli ultimi decenni.

Philip Dizack

Dice Dizack riguardo *End of an era*:

«I simply wanted this album to be bigger […] Every song on the album is extremely personal to me, but the underlying statements are so much broader. "End of an Era" is the moment you realize that what you had is gone; but when something ends, you are simultaneously exposed to something beginning. I aimed to create an album that was relevant to that multi-facetted transition; a transition that everyone goes through on one level or another»

[2]

[2]«Volevo che questo disco fosse più grande […]. Ogni brano è estremamente personale per me, ma ciò che c'è dietro è ancora più grande- La fine di un'era è il momento in cui realizzi che ciò che avevi è perduto; ma quando qualcosa finisce, sei allo stesso tempo pronto per un nuovo inizio. Volevo creare un album che fosse significativo per questa transizione, una transizione che ognuno attraversa, su un livello o un altro»

Nel 2013 segue il disco Single Soul, un ritorno al quintetto da parte di Dizack. con Ben Wendel al sax tenore, Eden Ladin al pianoforte, Joe Sanders al contrabbasso ed Eric Harland alla batteria. Un passo in avanti netto e deciso da parte del trombettista allora ventottenne, considerato da Downbeat uno tra i 25 "*trombettisti del futuro*". La *title track* del brano è di fatto un corale, una composizione di ampio respiro basata su una armonizzazione per intervallo di terza rivoltato. Le tecniche di arrangiamento e interplay, nonché le scelte improvvisative da parte di ciascun membro del quintetto all'interno del disco sono di per sé una sintesi estrema tra esplorazione e tradizione, tra linearità melodica e sperimentazione che culmina in picchi della dinamica e dissonanze. Il titolo di per se dice già tutto, riprendendo quella che probabilmente è una citazione biblica. Un'anima sola, una identità unica, *un unicum.* Questo è ciò che caratterizza la direzione del jazz contemporaneo in rapporto alla classicità, al passato e alla tradizione. Non un accostamento, non una ripresa, non un parallelismo, ma una cosa parte dell'altra, un'identità solida, concreta, senza separazione e distinzione alcuna.

Philip Dizack, Single Soul, Criss Cross Jazz, 2013

CAPITOLO IV - SINGLE SOUL, UN'ANIMA SOLA - Bibliografia

- Allen Morrison, Aaron Diehl, the well-tempered pianist, Downbeat ©2020 Maher Publications, 2012
- Andrew Luhn, Philip Dizack: Single soul, All about jazz © 2020 All About Jazz. All rights reserved. 2013
- Davide Landoni, Quando nel nulla del colore Mark Rothko trovò il tutto, ©ArtsLife the Cultural Revolution Online, 2019
- Mark F. Turner, Philip Dizack: End of an era, All about jazz, © 2020 All About Jazz. All rights reserved. 2012
- Massimo Cacciari, La mente inquieta, ®Piccola Biblioteca Einaudi NS, 2019
- Vittorio Sgarbi, Antonello contemporaneo, ®Skira 2019 SOUL, UN'ANIMA SOLA - Sitografia

CAPITOLO IV - SINGLE SOUL, UN'ANIMA SOLA - Sitografia

- https://artslife.com/2019/07/25/quando-nel-nulla-del-colore-mark-rothko-trovo-il-tutto/
- https://www.youtube.com/watch?v=hbZYIDtkAEc
- https://www.youtube.com/watch?v=nIBa429N8tU
- https://www.youtube.com/watch?v=2pMpg5r6Sqg
- https://www.allaboutjazz.com/the-vagabond-aaron-diehl-mack-avenue-records
- https://www.youtube.com/watch?v=2oZzb-OWinU
- https://www.youtube.com/watch?v=9wKLhOffONc
- https://www.youtube.com/watch?v=IPpZPAh1-TQ
- https://www.youtube.com/watch?v=cYA4sBTIZeY
- https://www.hiromiuehara.com/s/y01en/?ima=0000https://www.allmusic.com/album/dusk-is-a-quiet-place-mw0002578778
- https://www.youtube.com/watch?v=rqctqkR5098
- https://dannygrissett.com/https://www.youtube.com/watch?v=h4q8Ts8Lsm0
- https://www.allaboutjazz.com/end-of-an-era-philip-dizack-truth-revolution-records-review-by-mark-f-turner.php
- https://philipdizack.bandcamp.com/album/end-of-an-era
- https://www.youtube.com/watch?v=O0ZilMpIOqE

- https://www.philipdizack.com/
- https://www.crisscrossjazz.com/album/1363.html
- https://www.allaboutjazz.com/philip-dizack-single-soul-by-andrew-luhn.php

CAPITOLO IV - SINGLE SOUL, UN'ANIMA SOLA - Discografia

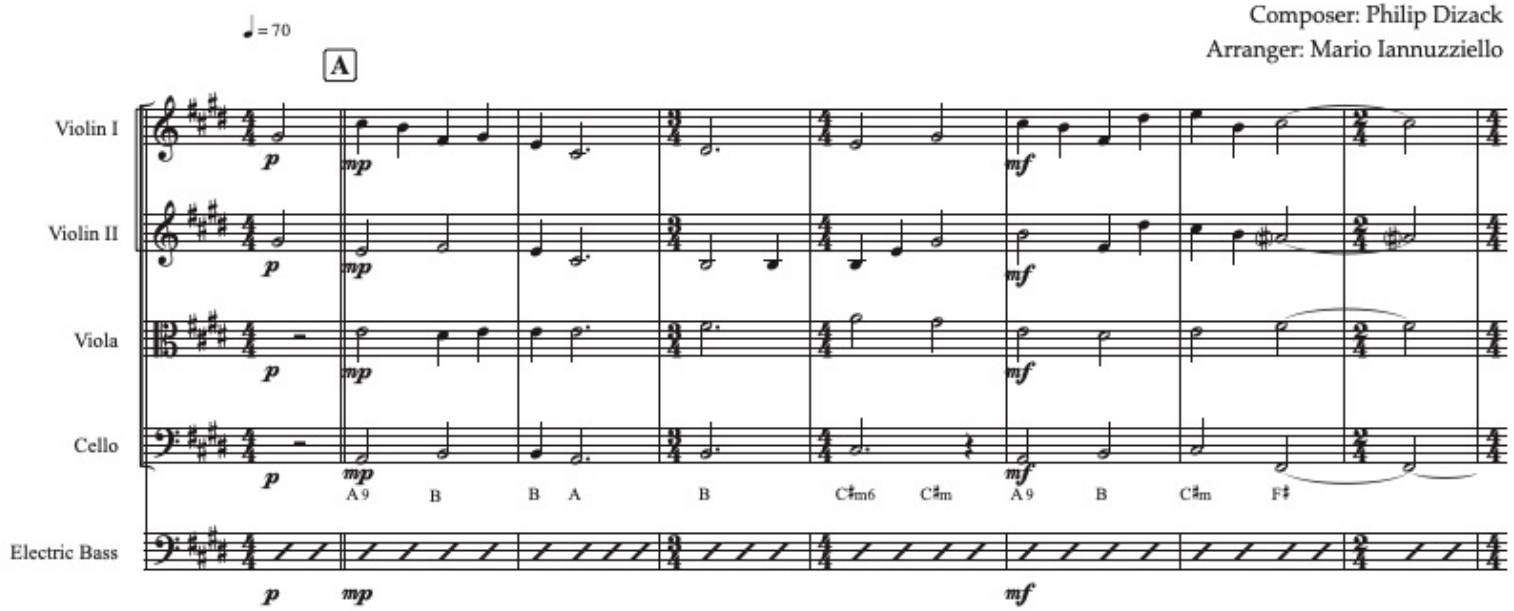
- Aaron Diehl, The Vagabond, ®©Mark Avenue Records, 2020
- Avishai Cohen trio, From Darkness, ℗© Sunnyside Communications, 2015
- Baptiste Trotignon / Mark Turner, Dusk is a quiet place, ®Naive, 2014
- Danny Grissett, Stride, Criss Cross Jazz, 2011
- Hiromi - The project trio, Voice, Telarc Digital, 2011
- Philip Dizack, End of an era, ®Philip Dizack, 2012
- Philip Dizack, Single Soul, Criss Cross Jazz, 2013

CAPITOLO V - PARTITURE

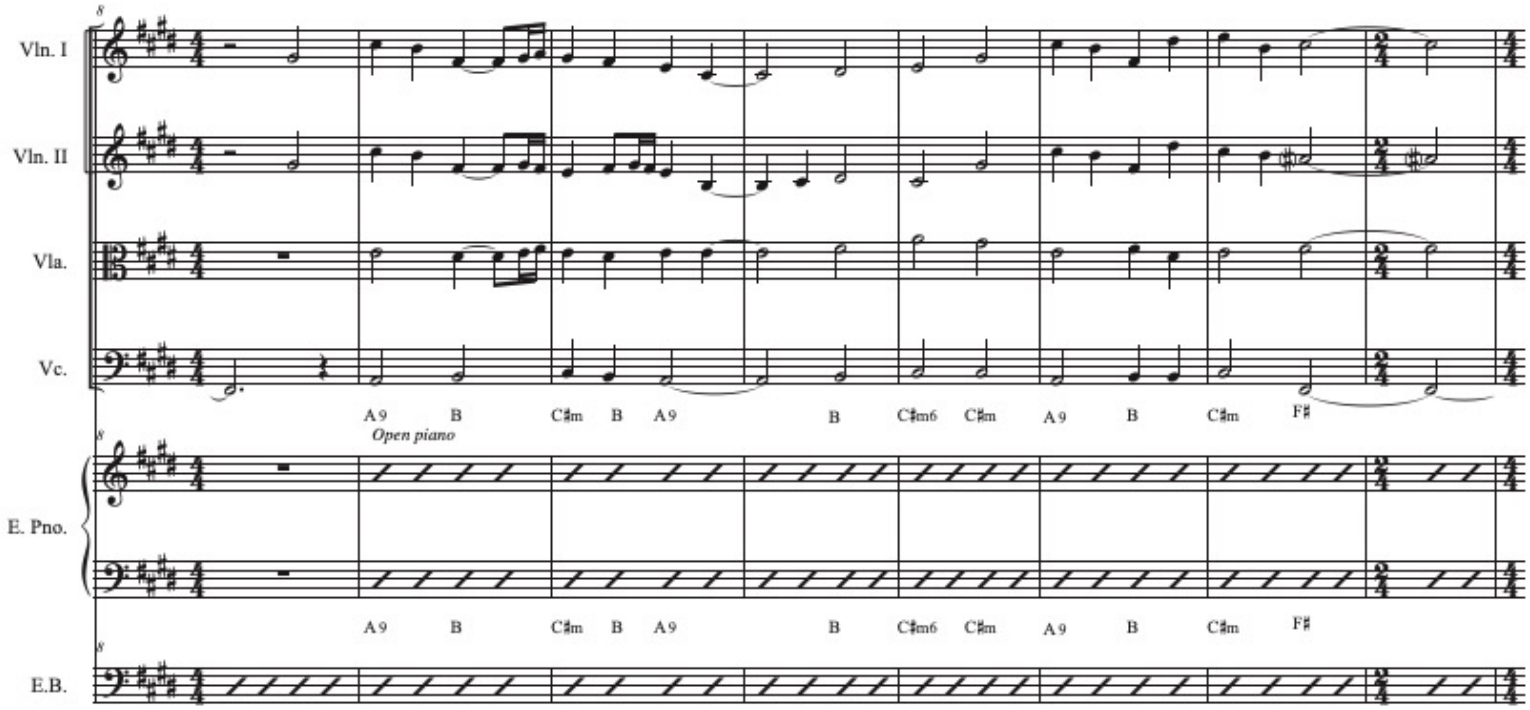
Sono di seguito riportati arrangiamenti per jazz trio e archi di composizioni originali, di grandi interpreti del jazz contemporaneo, e di compositori accademici, scritti a rimarcare un senso unitarietà e di totalità, a sfuggire dalla logica della compartimentazione, e a pensare ad un'idea di musica che vada oltre le parti che la compongono, un'idea sola, un'anima sola.

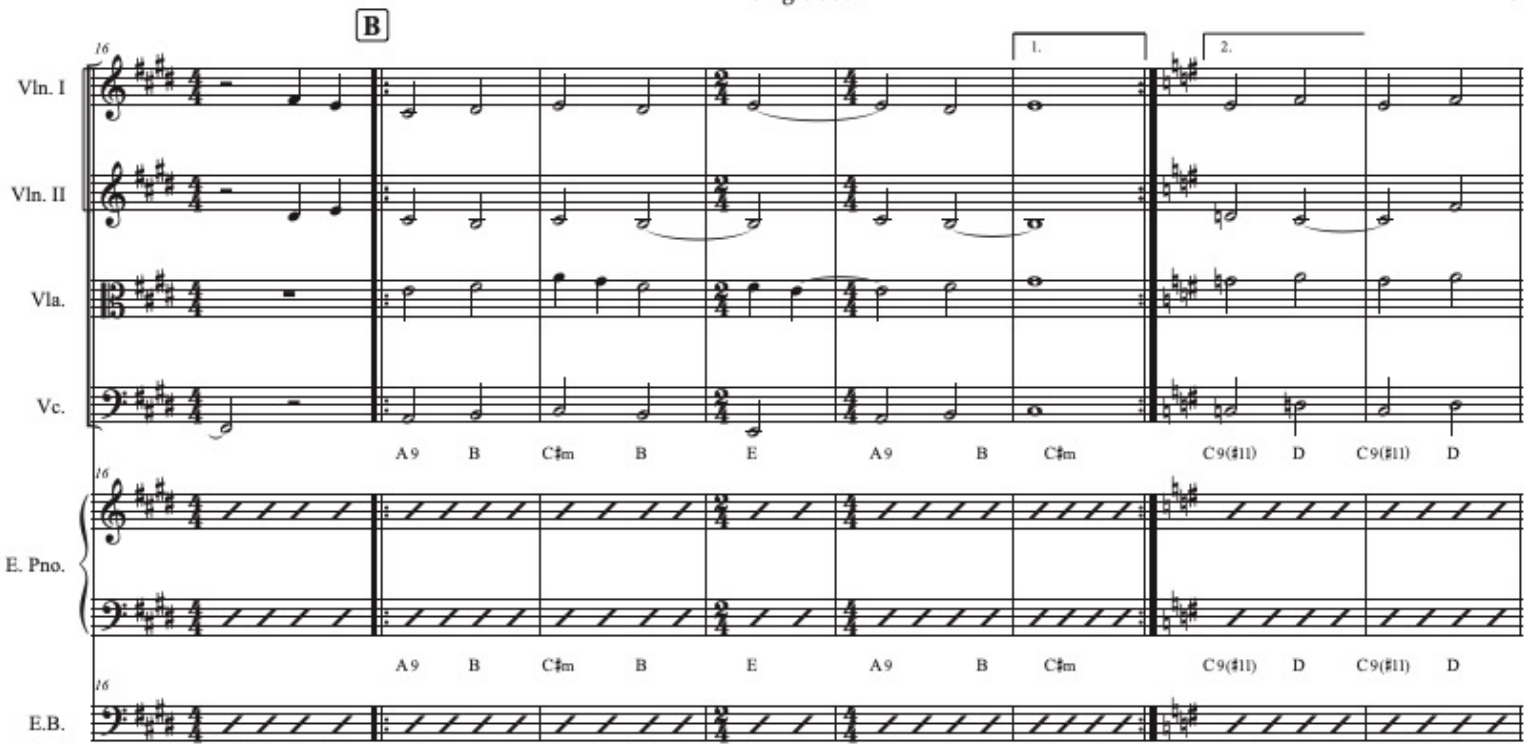
Single Soul

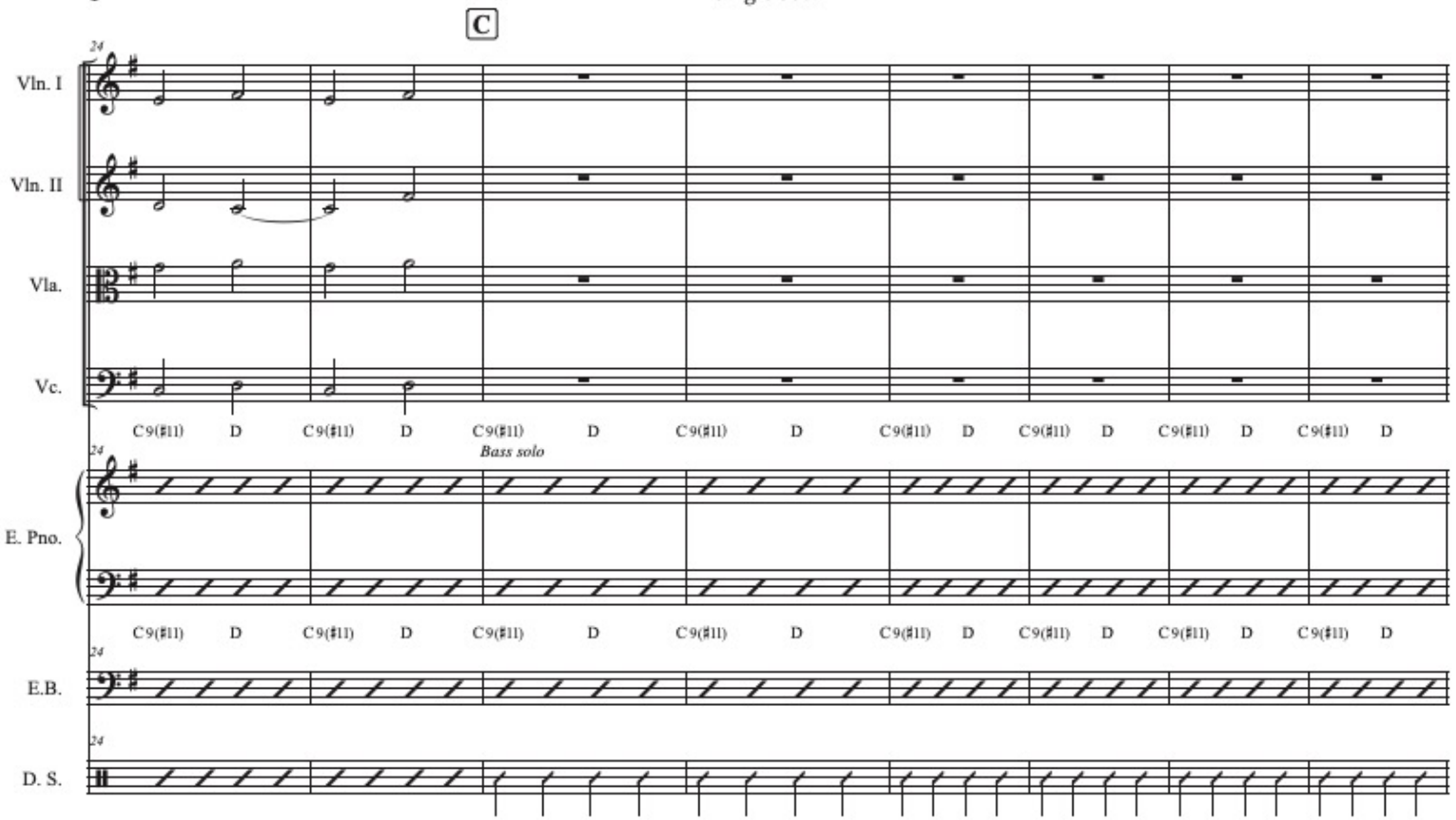
Composer: Philip Dizack
Arranger: Mario Iannuzziello

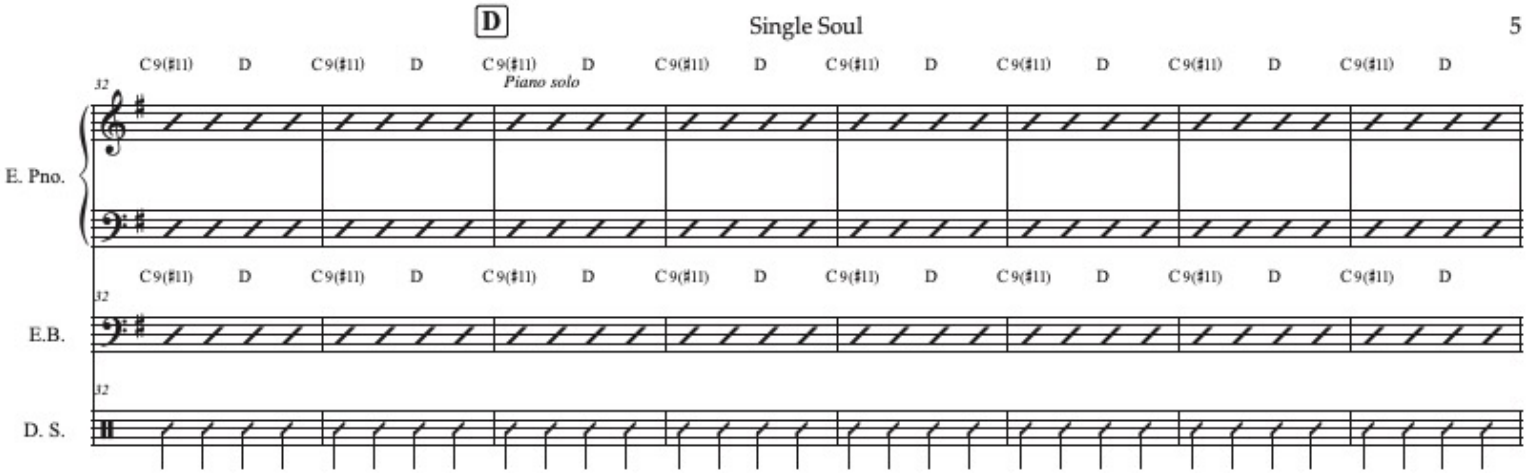


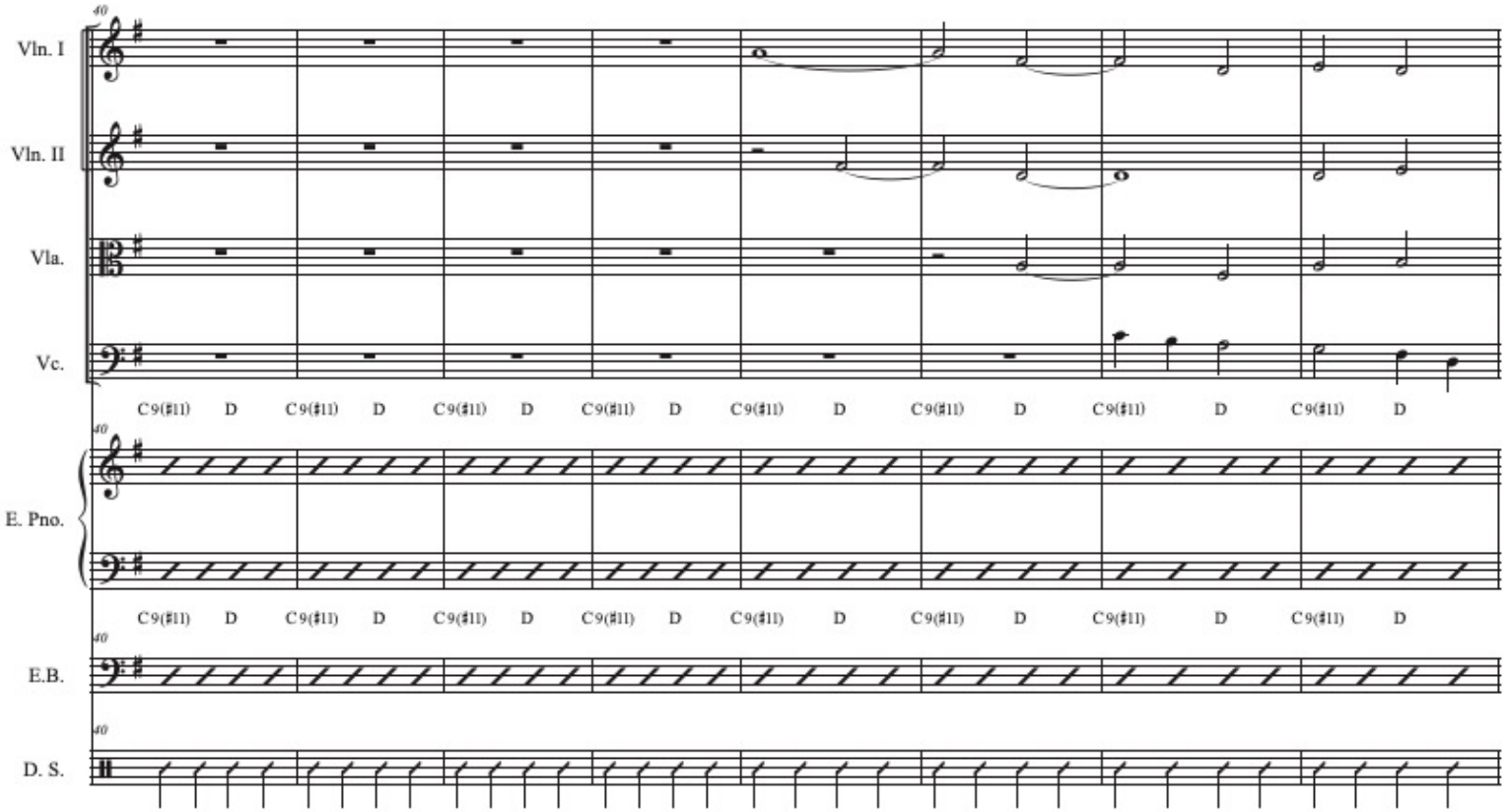
©MARIO IANNUZZIELLO SIAE 252768

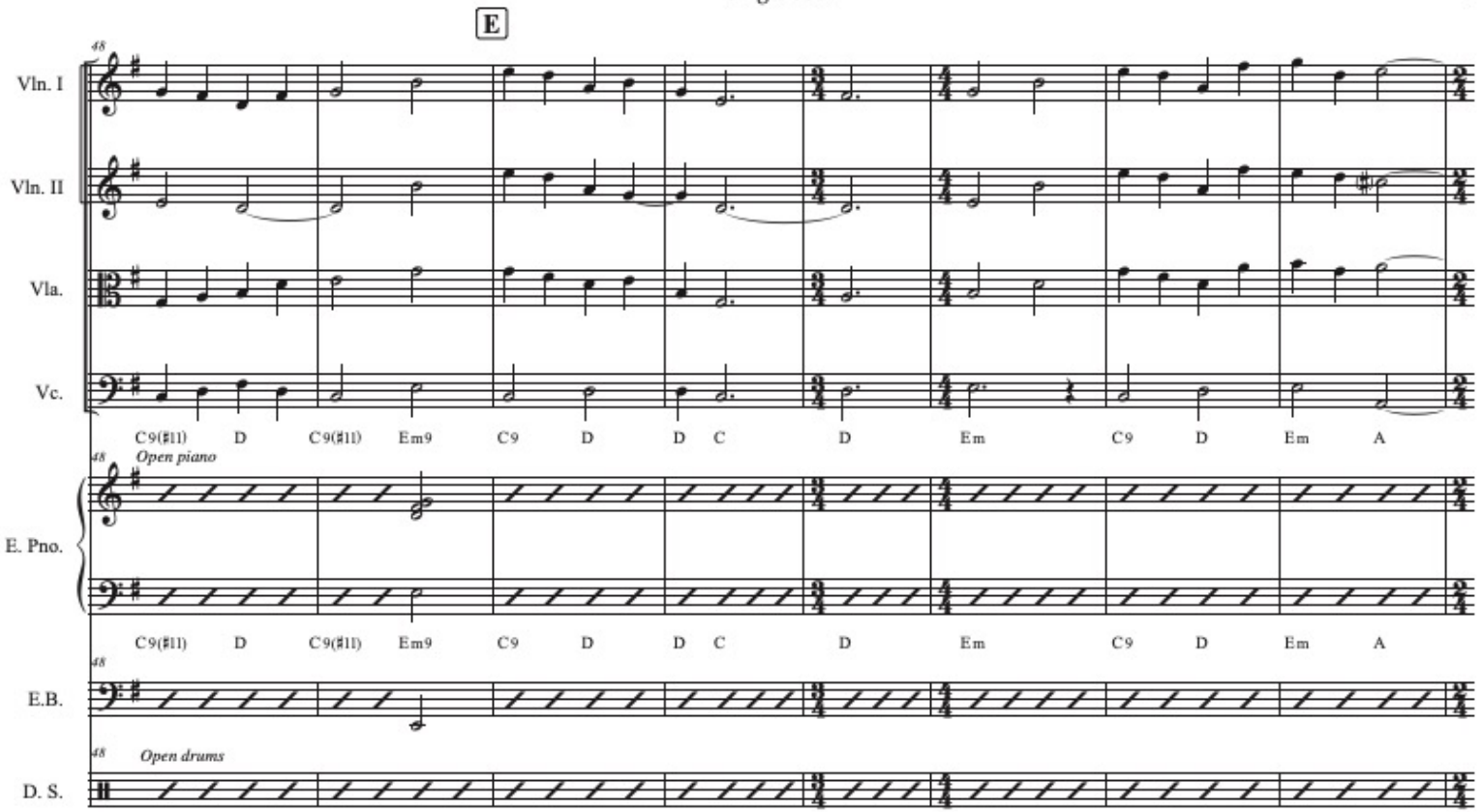

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
E. Pno.
E.B.
Open piano
A9 B C♯m B A9 B C♯m6 C♯m A9 B C♯m F♯
A9 B C♯m B A9 B C♯m6 C♯m A9 B C♯m F♯

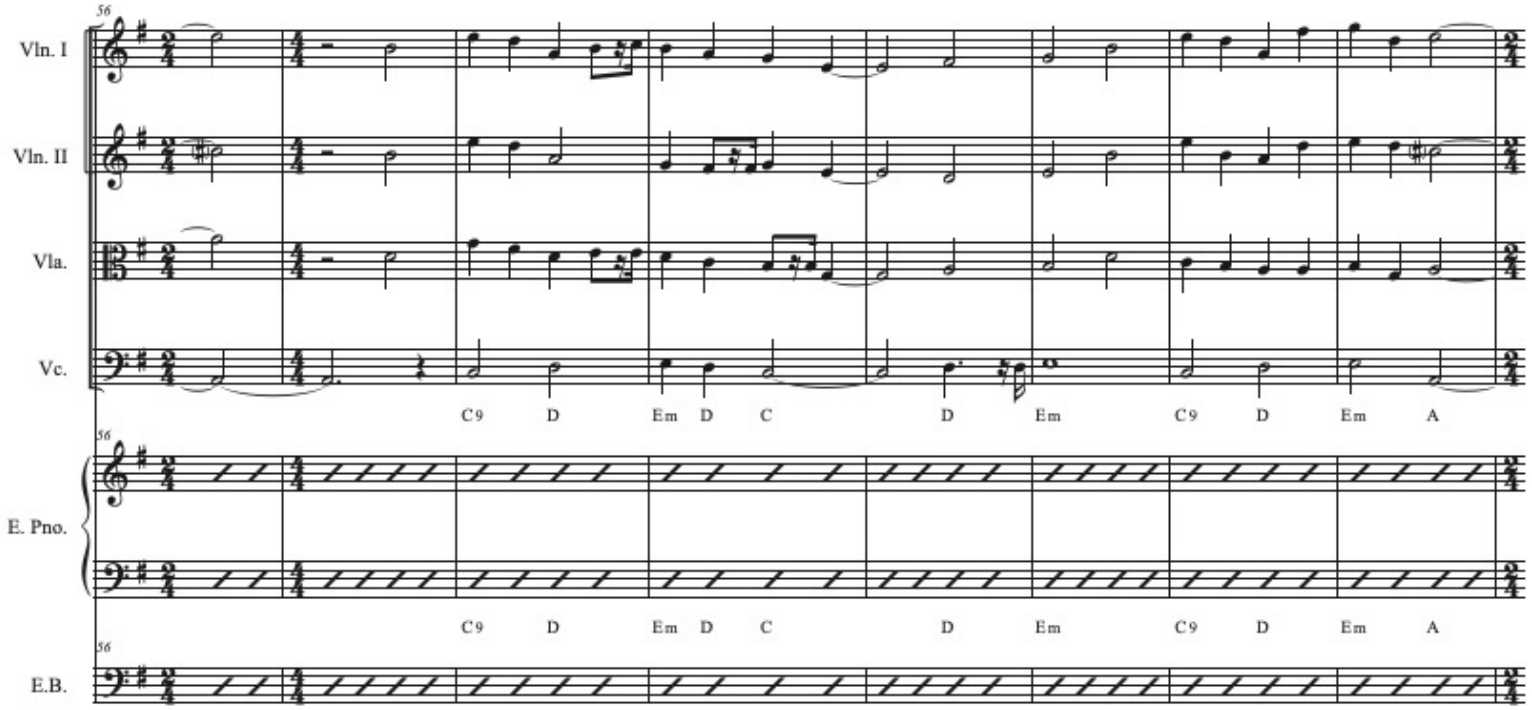

B
1.
2.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
E. Pno.
E.B.
A9 B C♯m B E A9 B C♯m C9(♯11) D C9(♯11) D

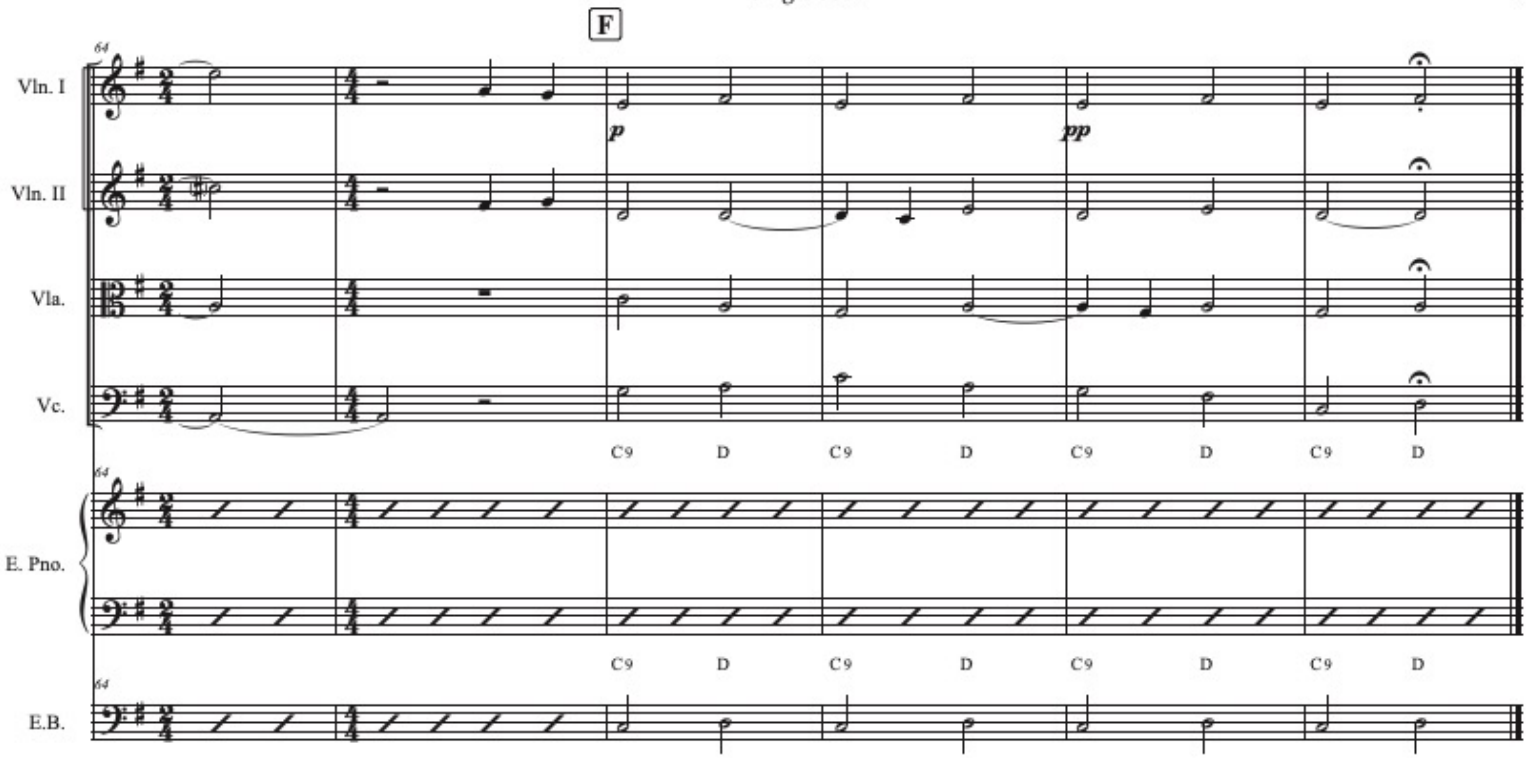

C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D
Bass solo
E. Pno.
C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D
E.B.
D. S.


D
C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D
Piano solo
E. Pno.
E.B.
D. S.


Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D
E. Pno.
C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D C9(♯11) D
E.B.
D. S.

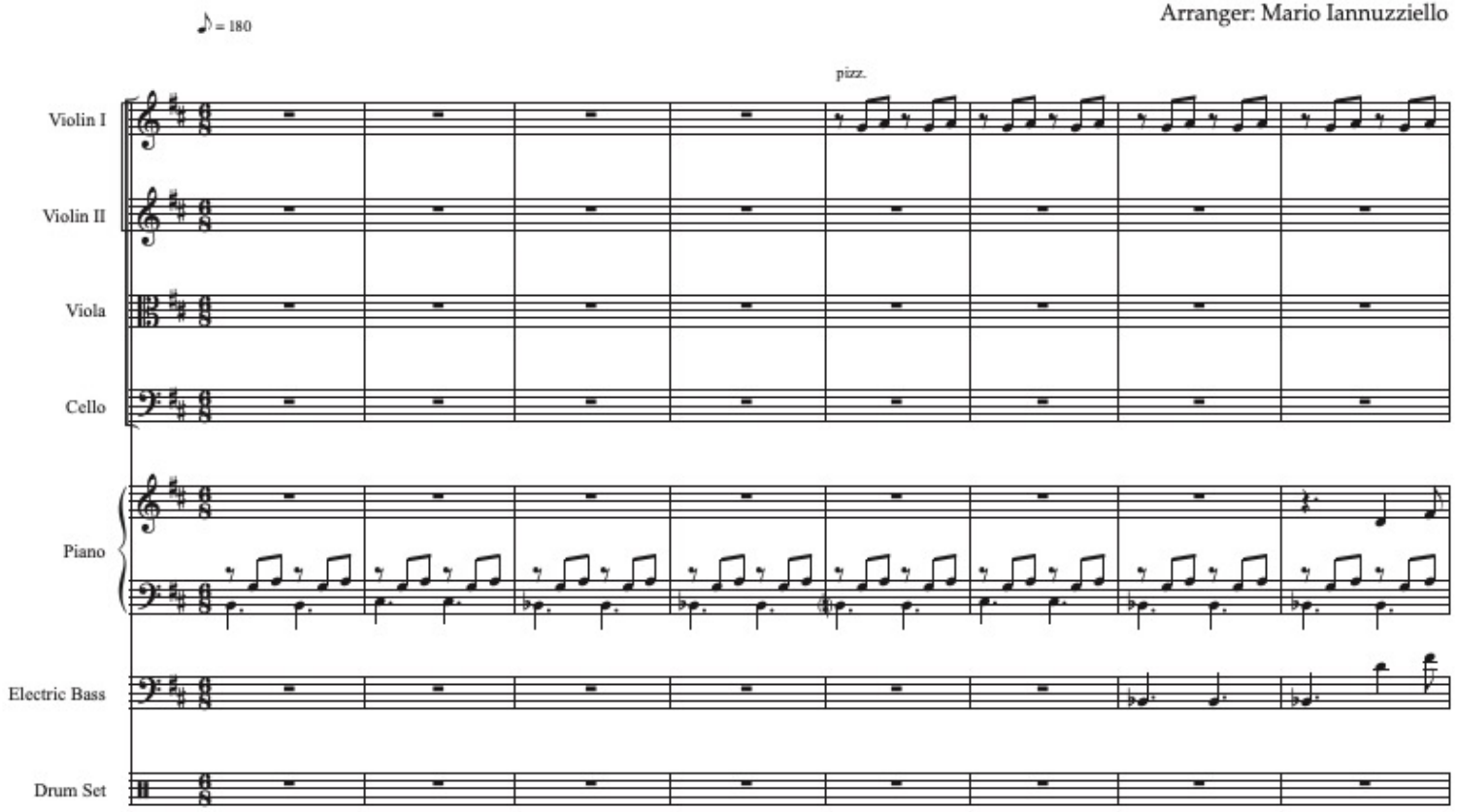

E
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C9(♯11) D C9(♯11) Em9 C9 D D C D Em C9 D Em A
Open piano
E. Pno.
C9(♯11) D C9(♯11) Em9 C9 D D C D Em C9 D Em A
E.B.
Open drums
D. S.


56
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C9 D Em D C D Em C9 D Em A
56
E. Pno.
C9 D Em D C D Em C9 D Em A
56
E.B.

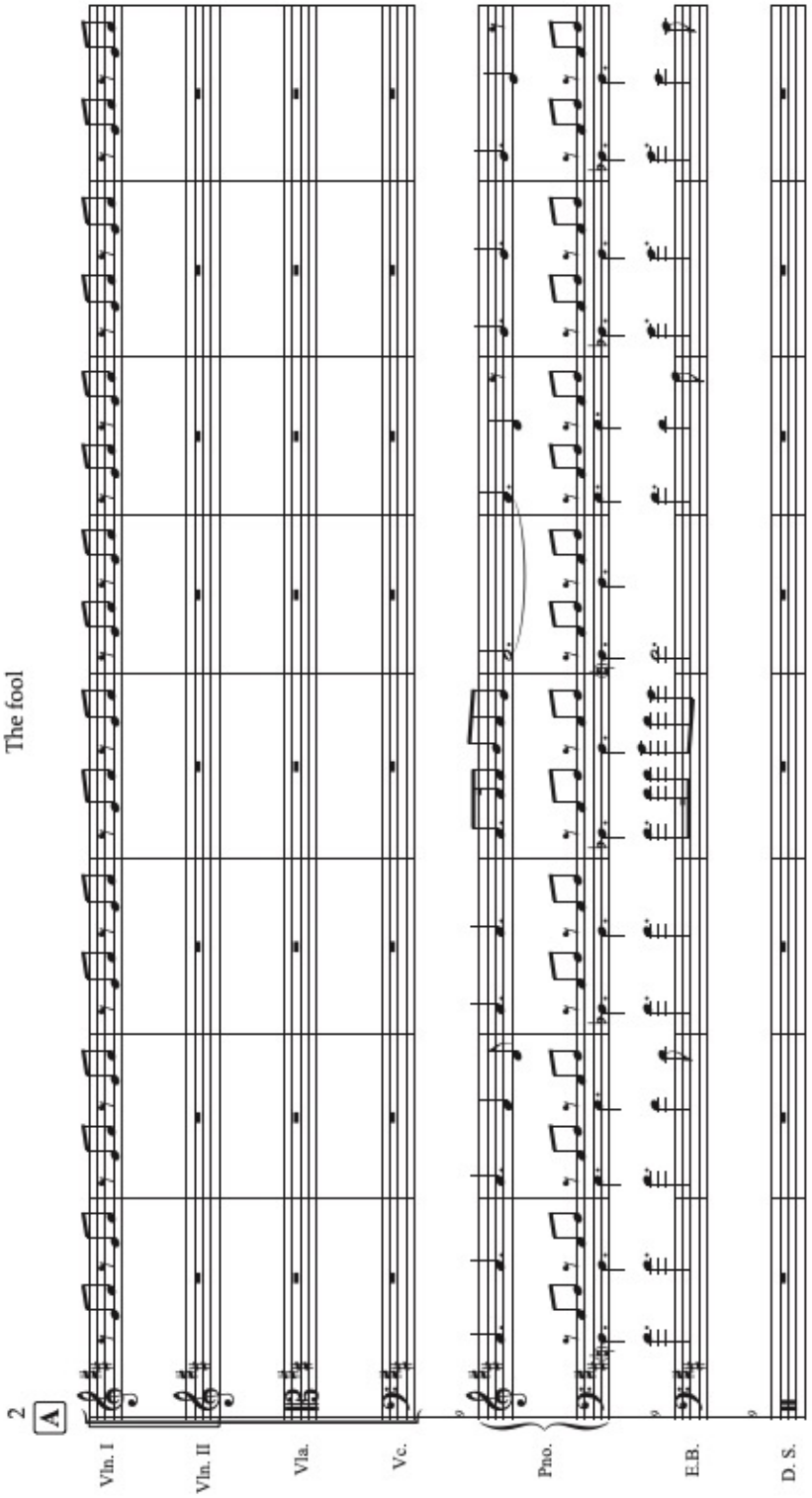

F
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
E. Pno.
E.B.
p
pp
C9
D

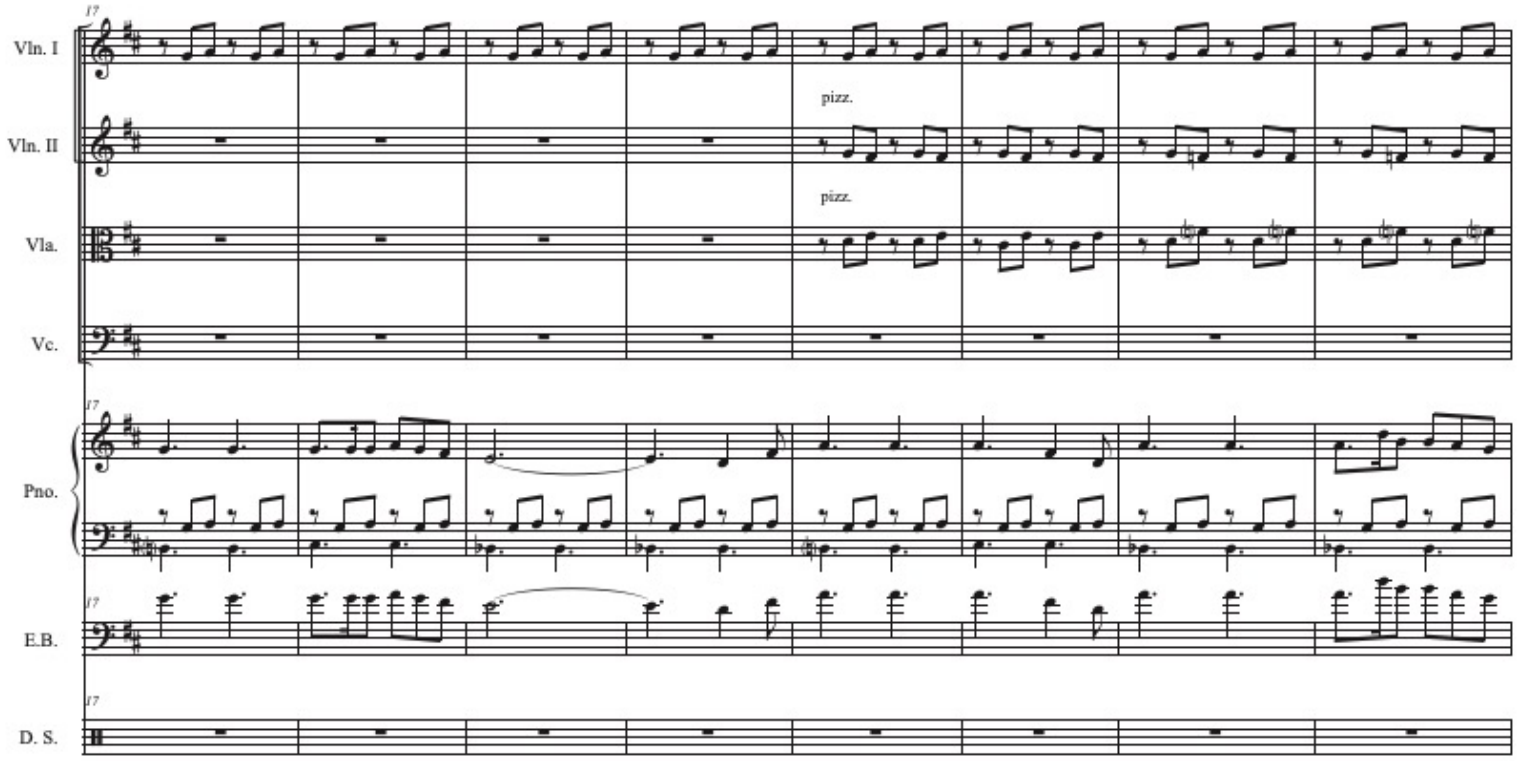
The fool

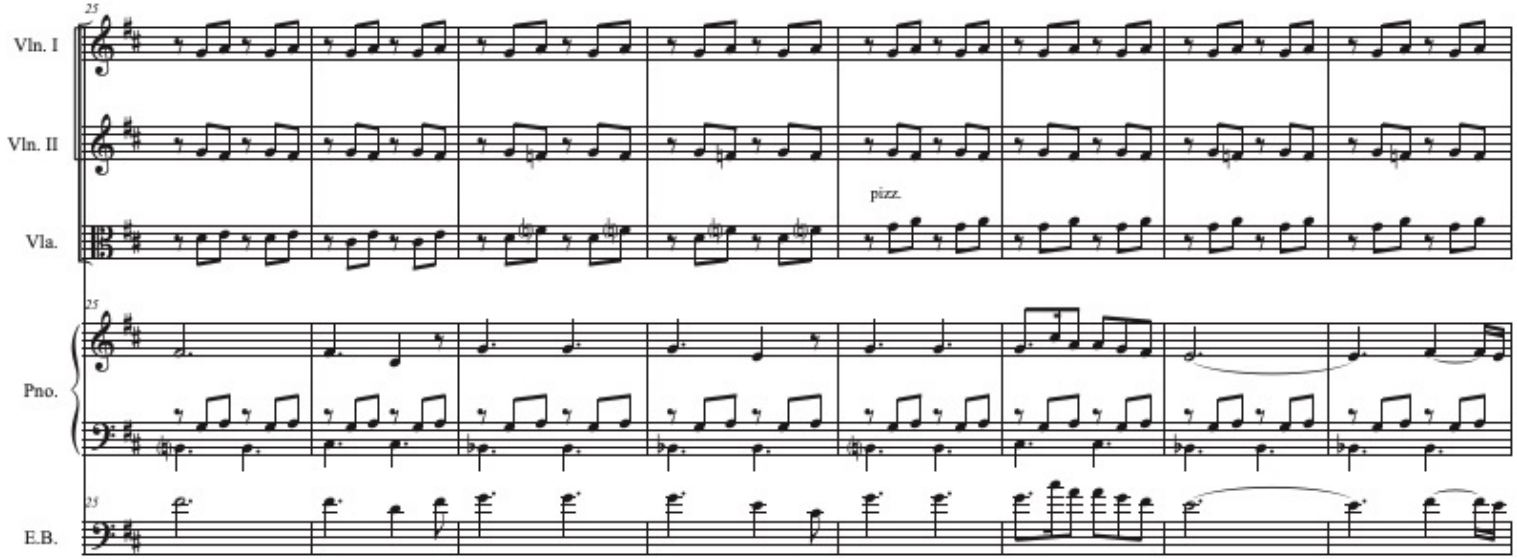
Composer: Aaron Parks
Arranger: Mario Iannuzziello

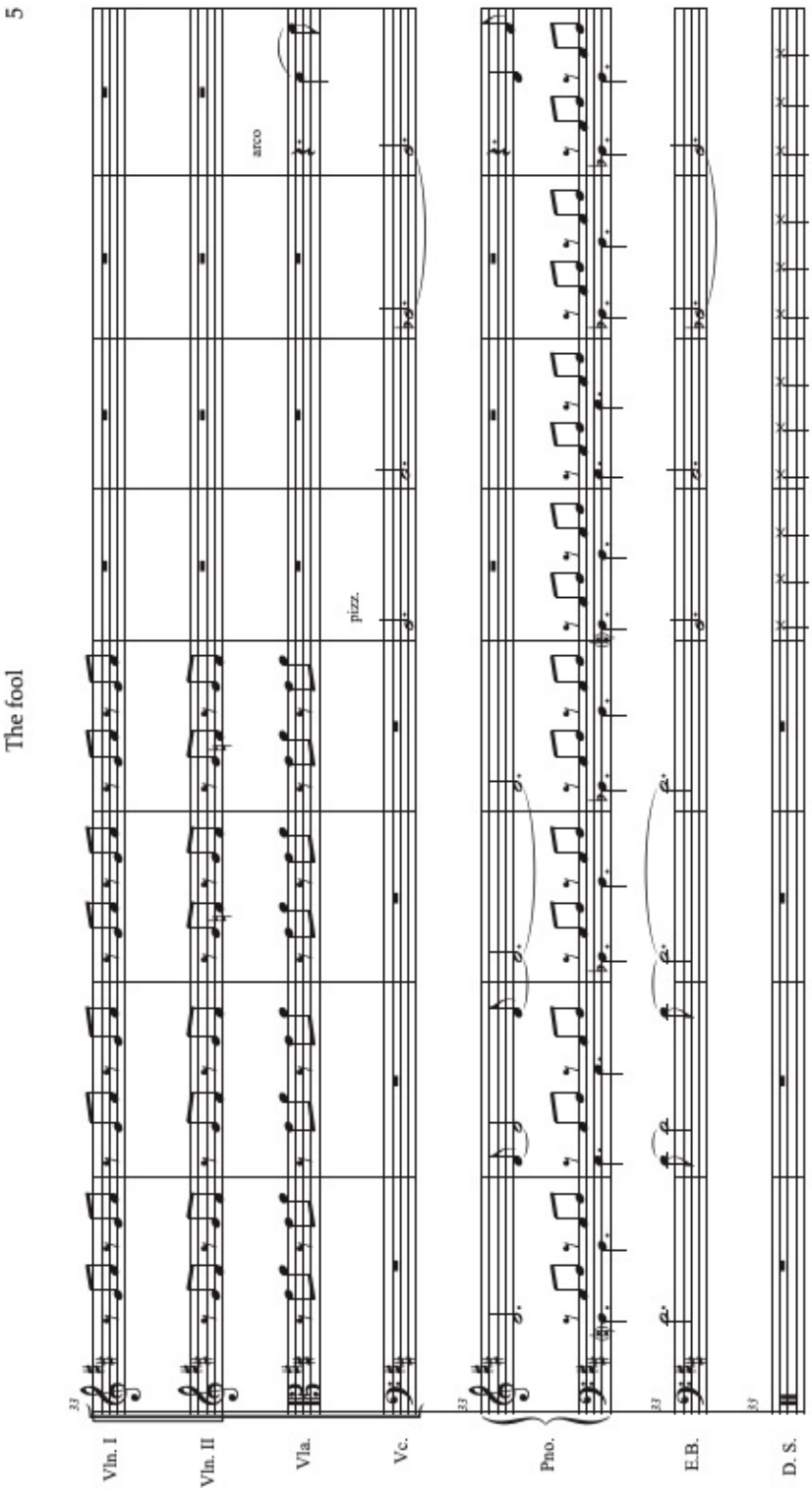


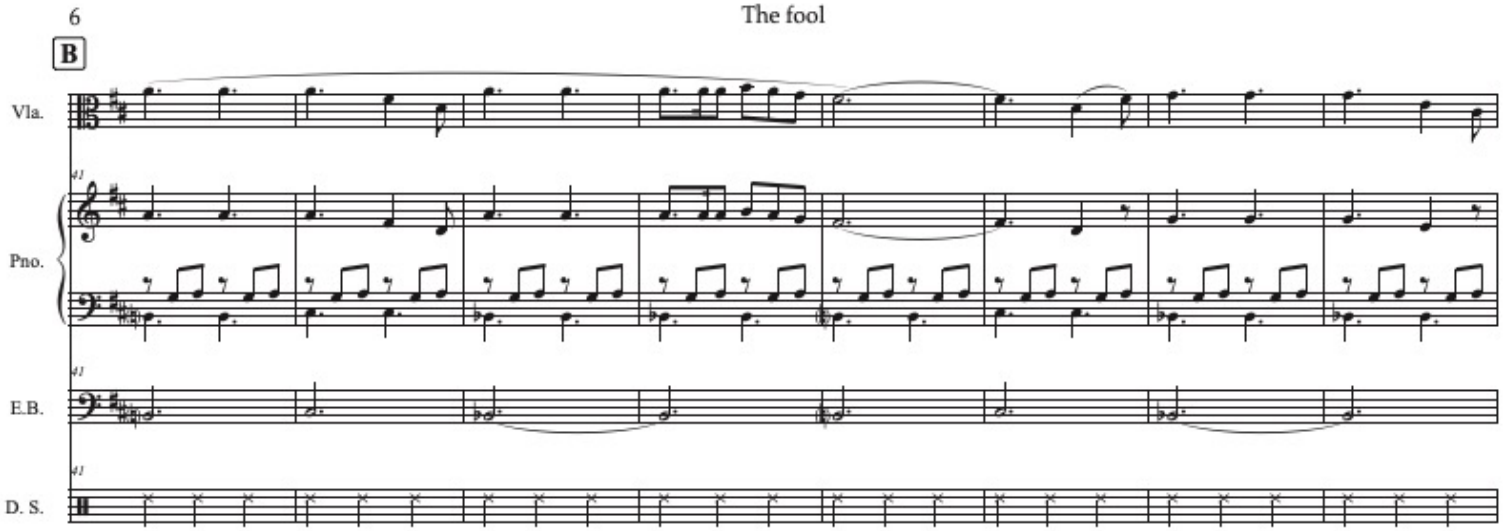
©MARIO IANNUZZIELLO SIAE 252768

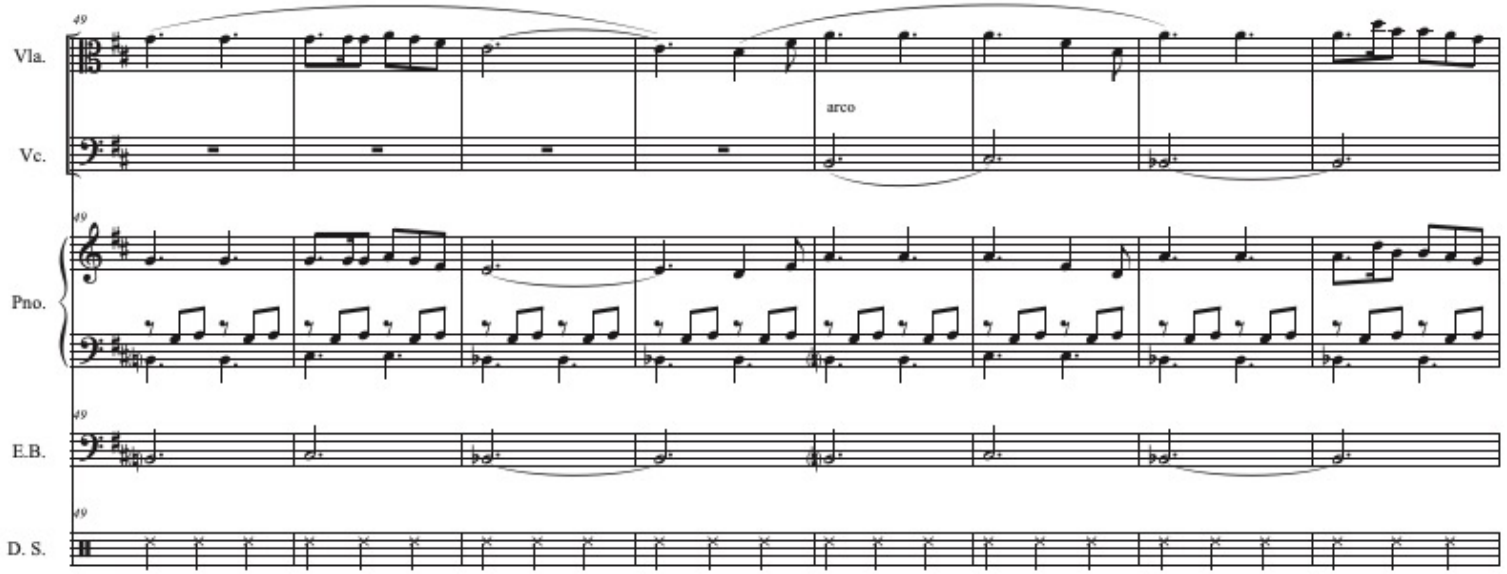

The fool
2
A
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Pno.
E.B.
D. S.

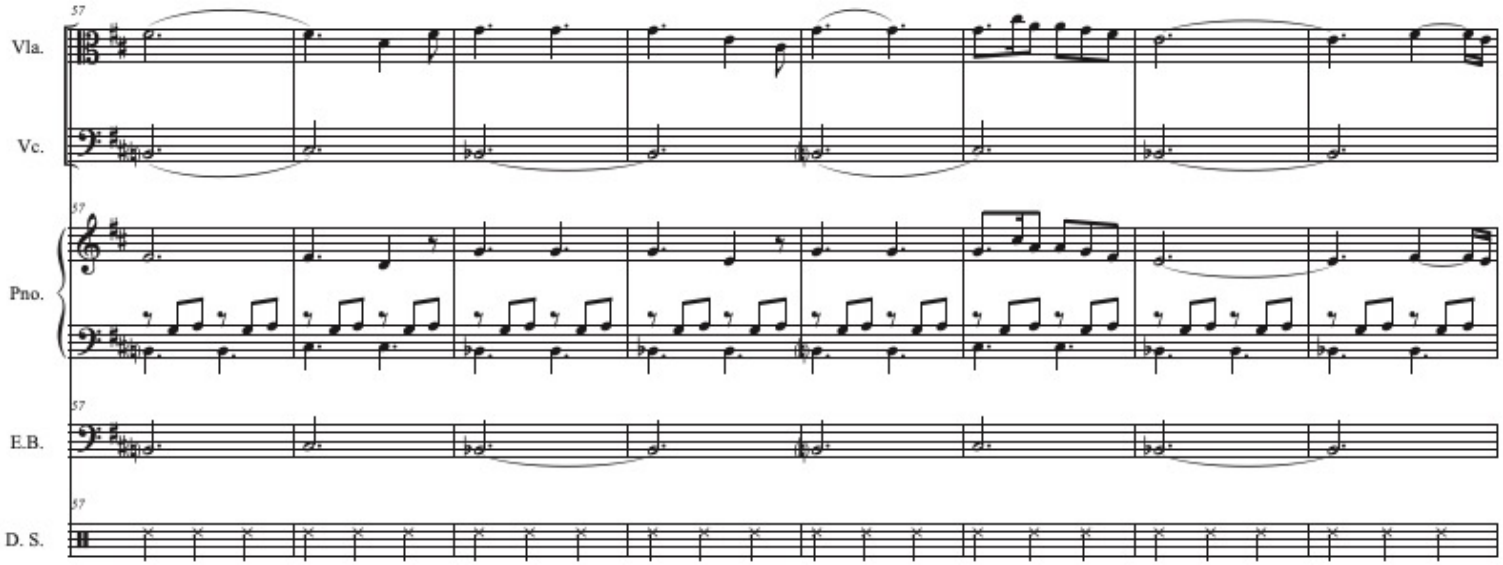

17
Vln. I
Vln. II
pizz.
Vla.
pizz.
Vc.
Pno.
E.B.
D. S.

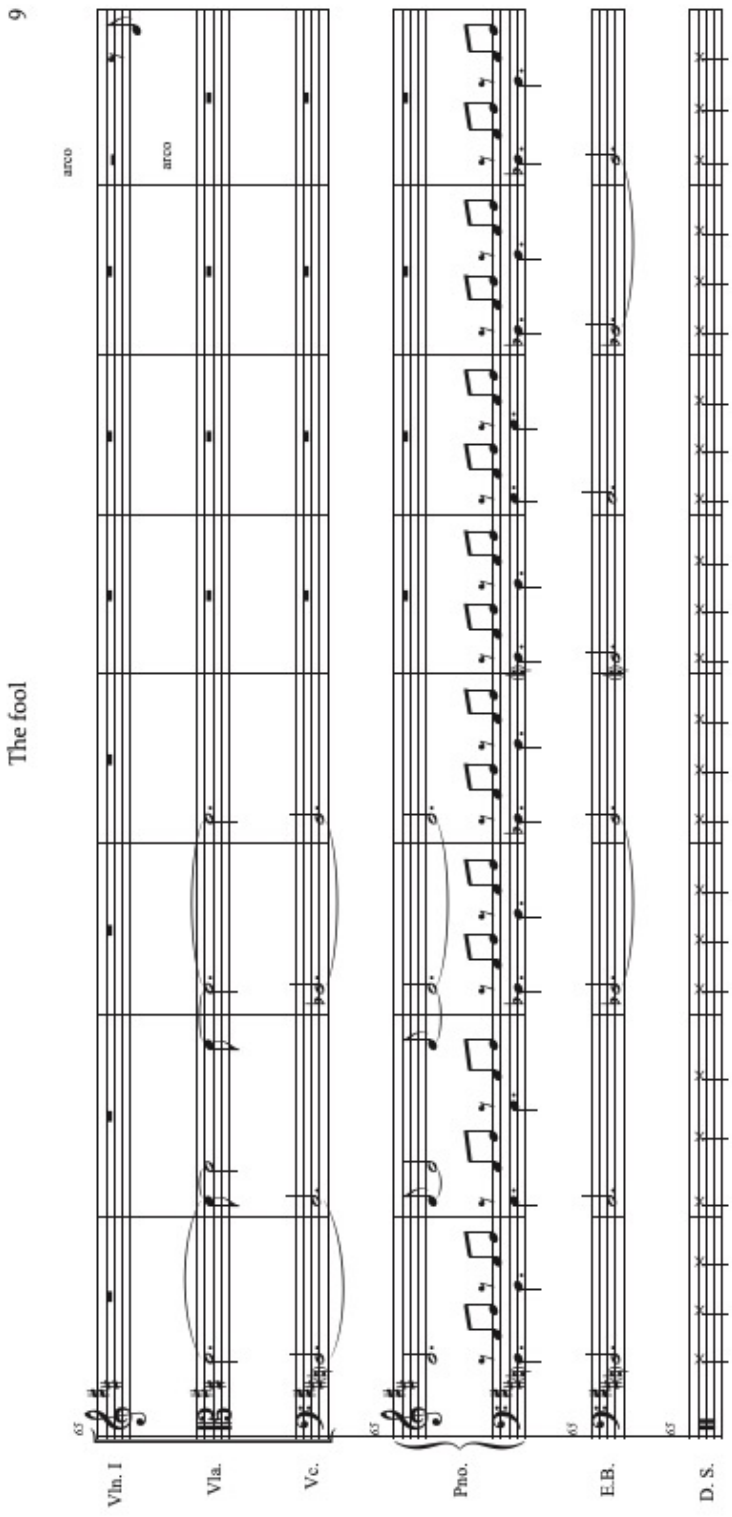

25
Vln. I
Vln. II
pizz.
Vla.
25
Pno.
25
E.B.

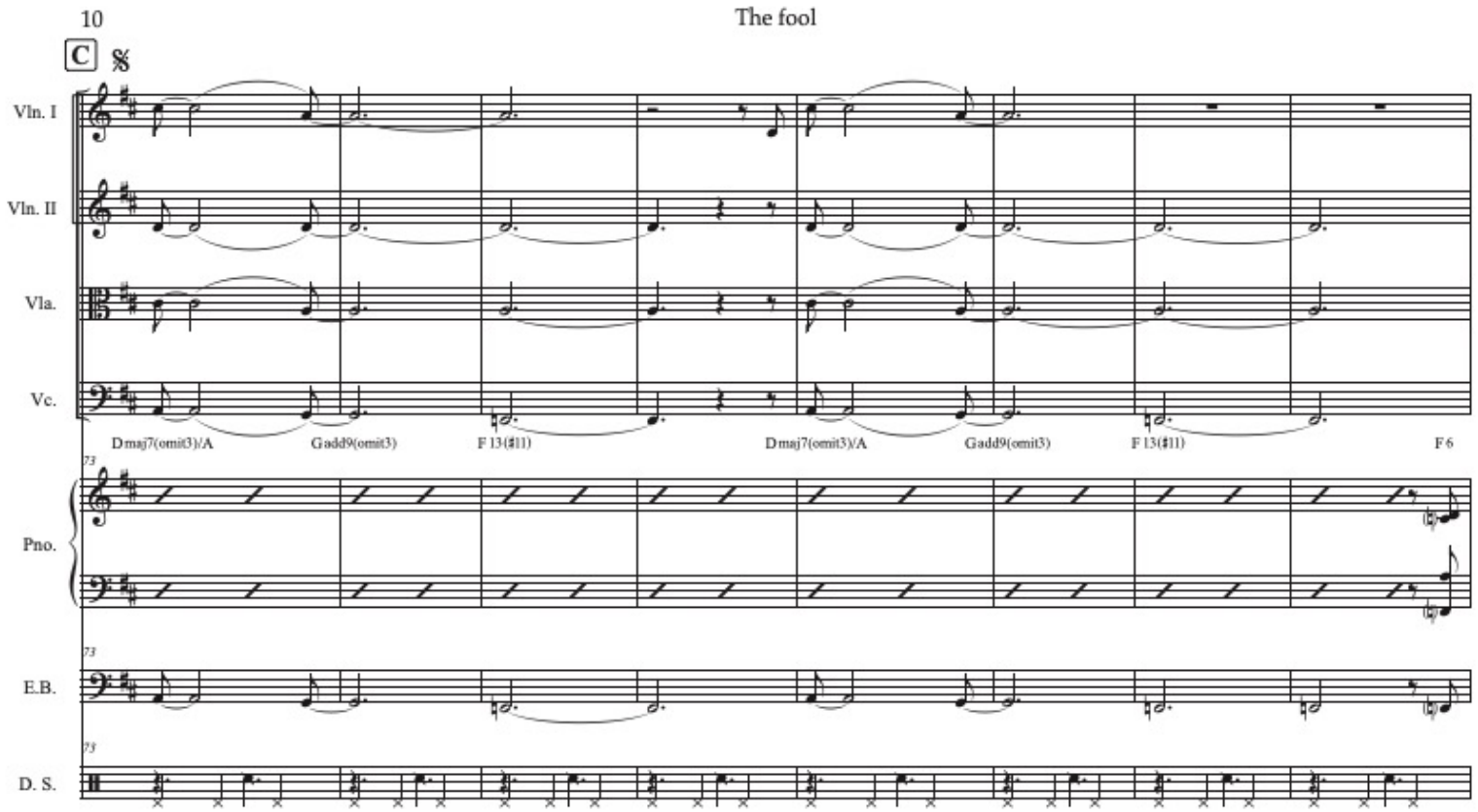

The fool
5
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Pno.
E.B.
D. S.
arco
pizz.

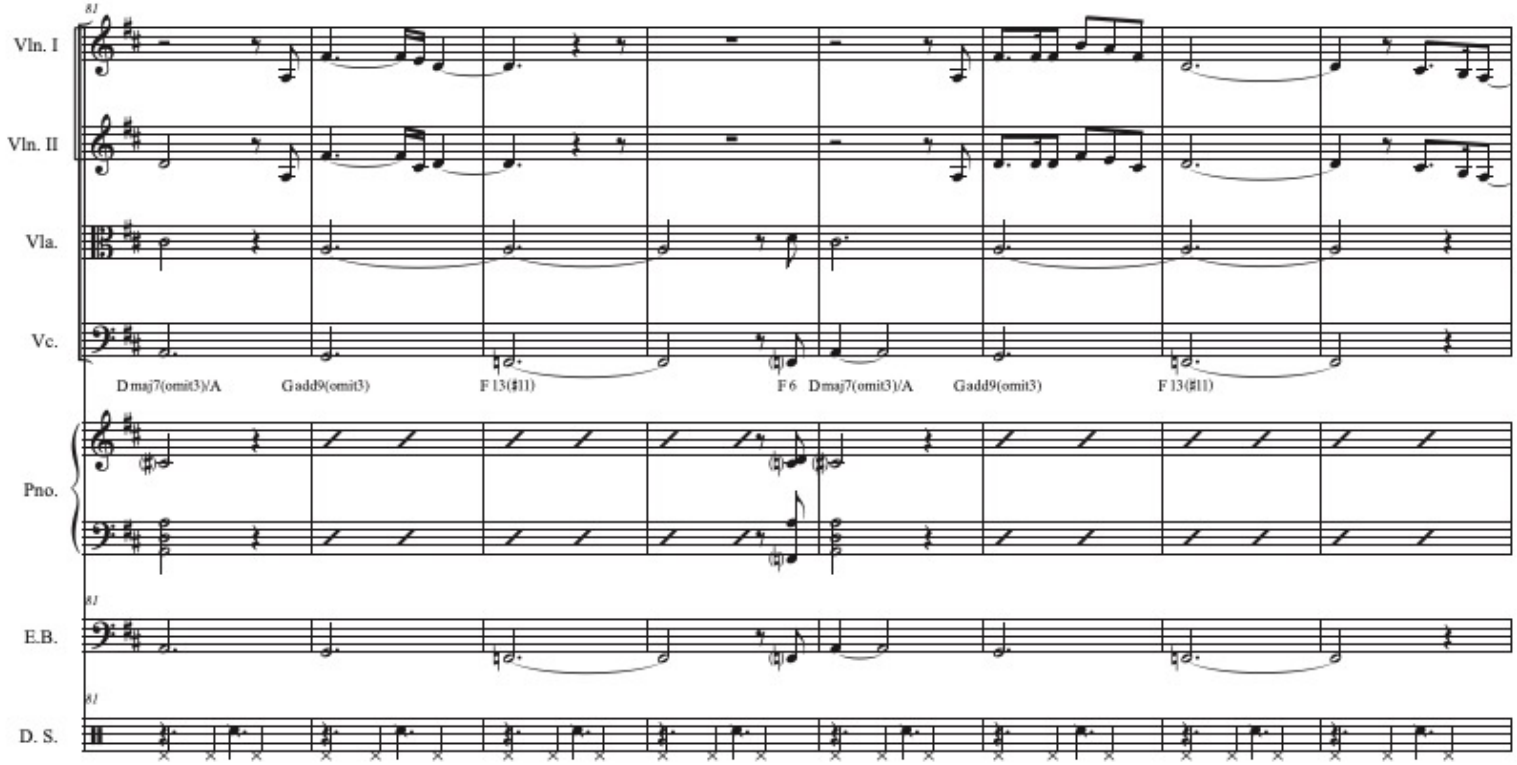

6
The fool
B
Vla.
Pno.
E.B.
D. S.

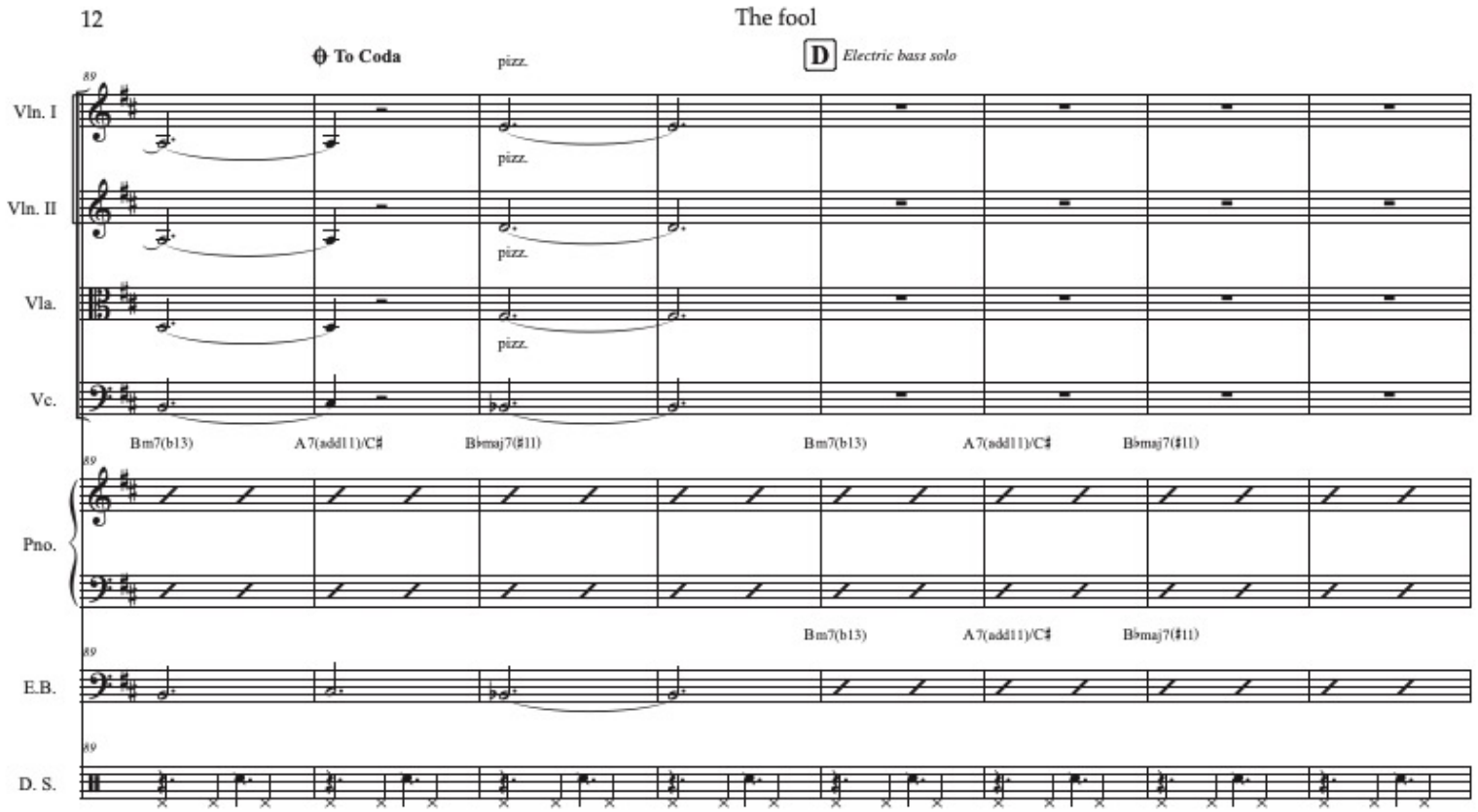

49
Vla.
Vc.
arco
49
Pno.
49
E.B.
49
D. S.

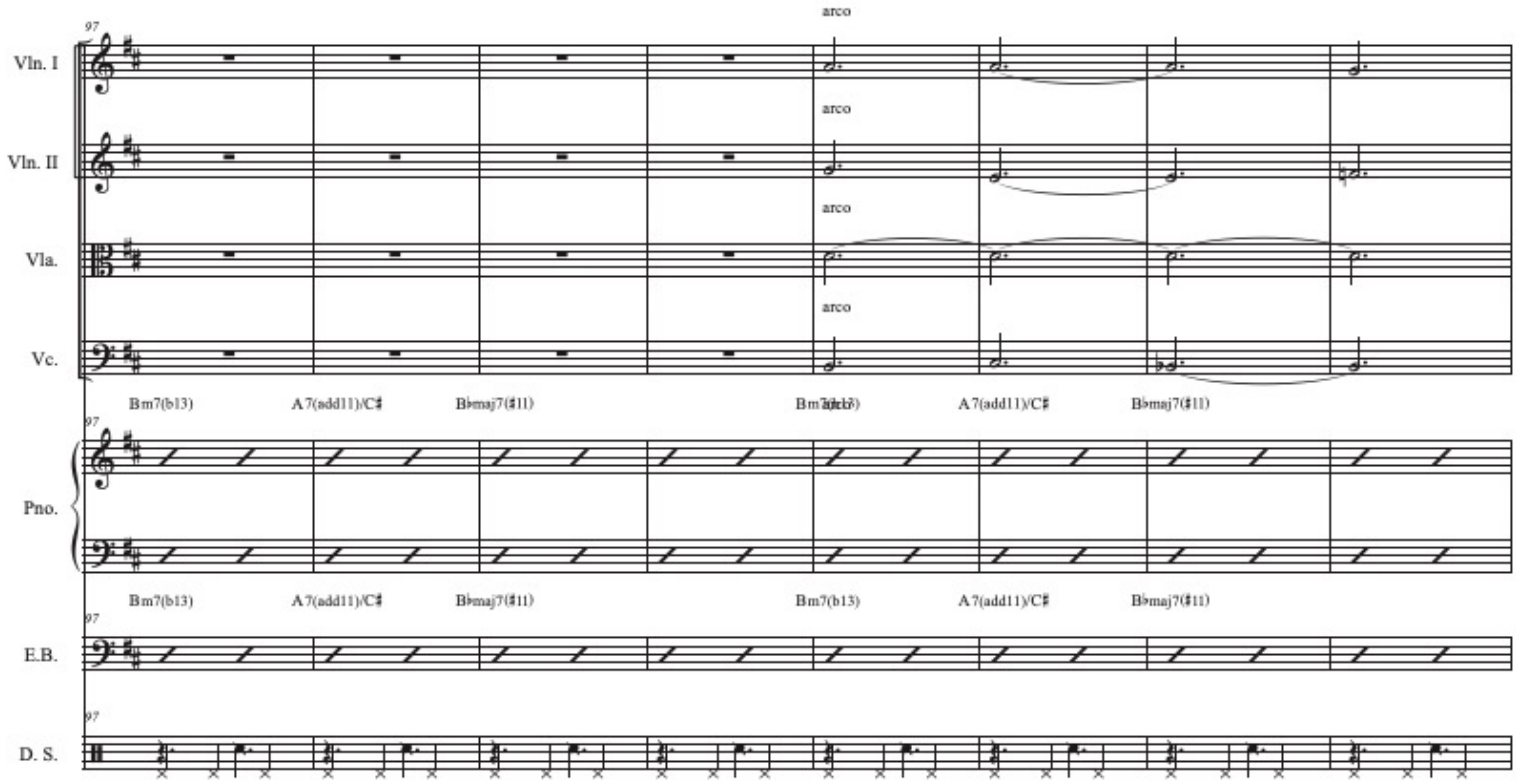

57
Vla.
Vc.
57
Pno.
57
E.B.
57
D. S.

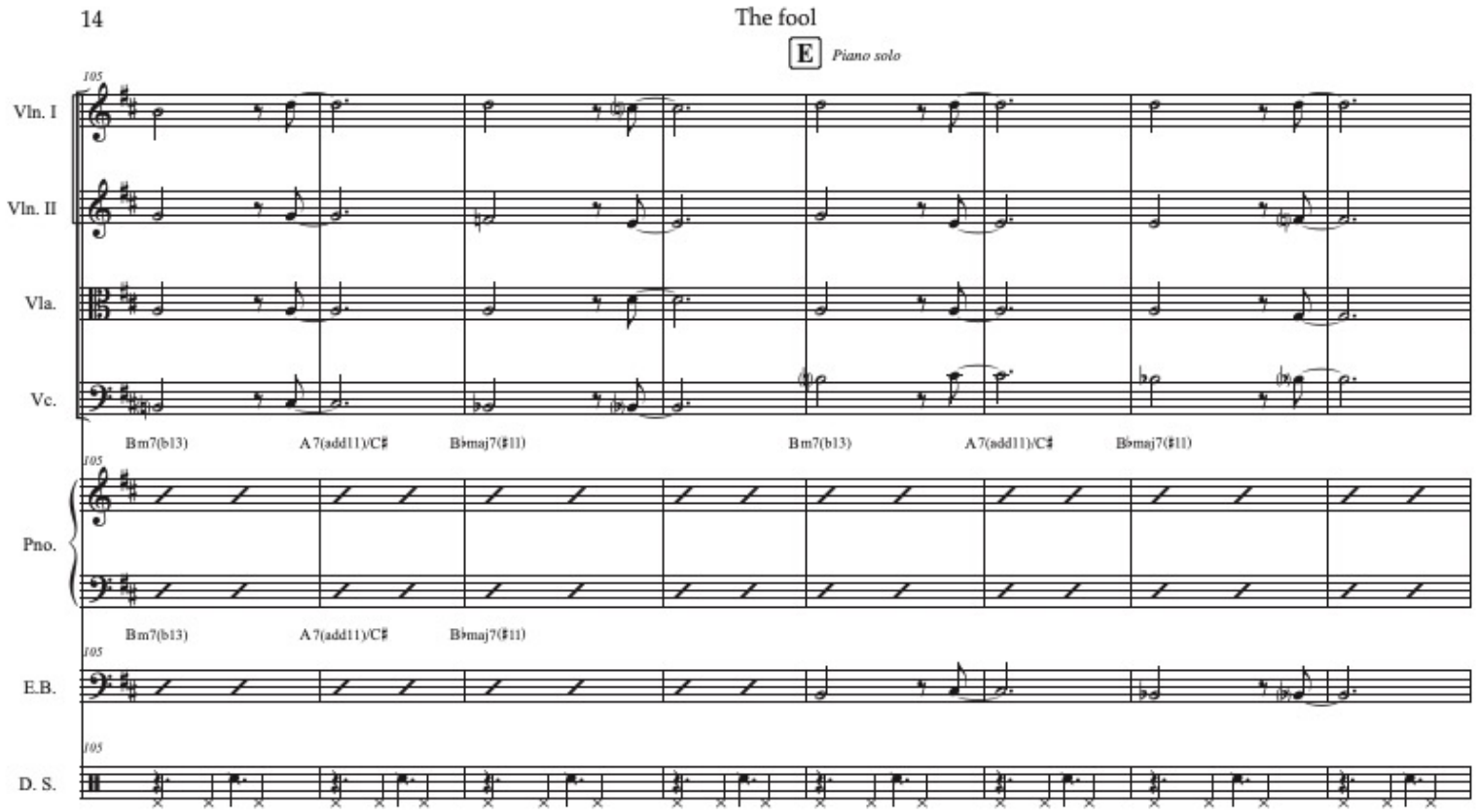

9
The fool
arco
arco
Vln. I
Vla.
Vc.
Pno.
E.B.
D. S.

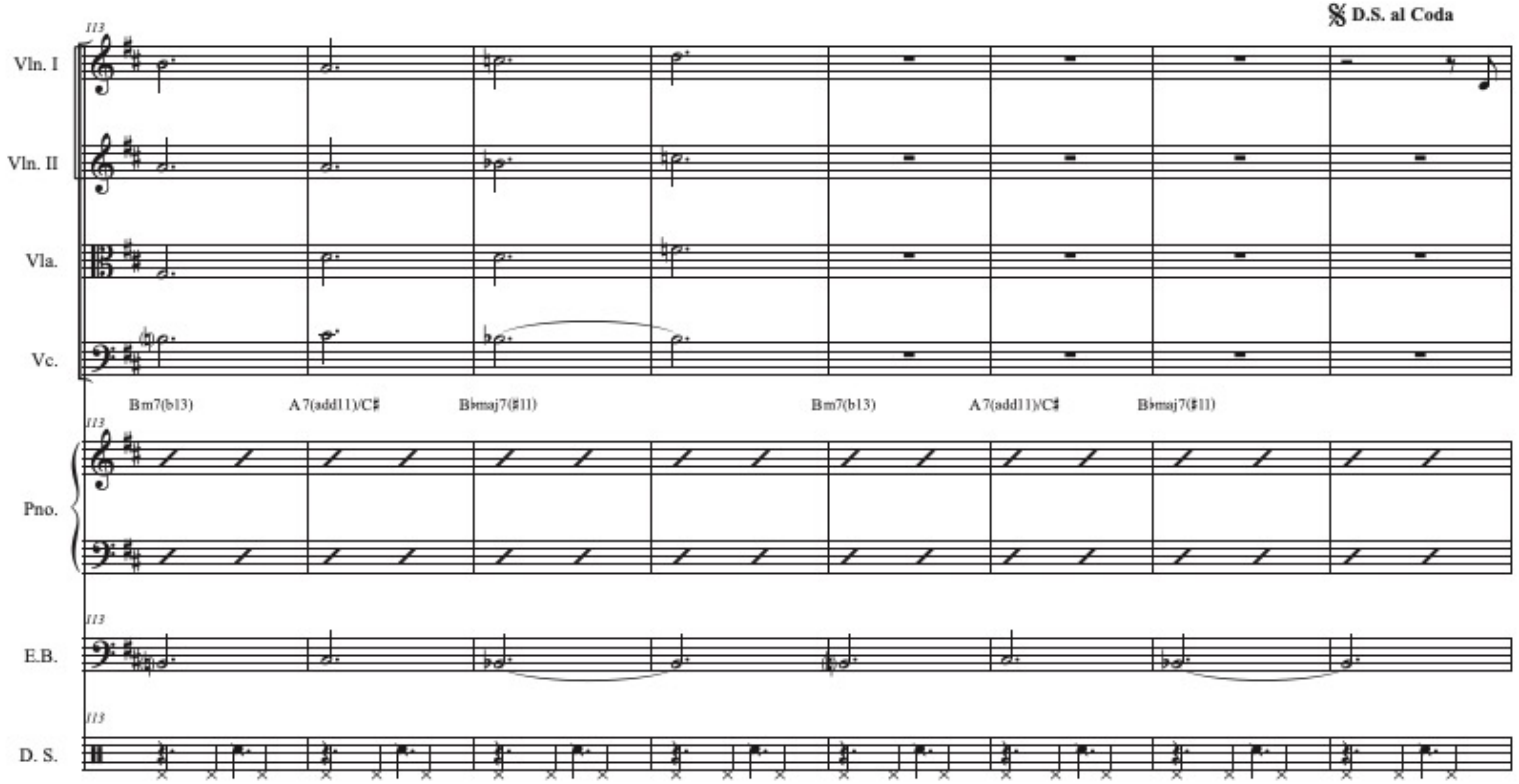

10
The fool
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Dmaj7(omit3)/A
Gadd9(omit3)
F 13(♯11)
Dmaj7(omit3)/A
Gadd9(omit3)
F 13(♯11)
F 6
Pno.
E.B.
D. S.

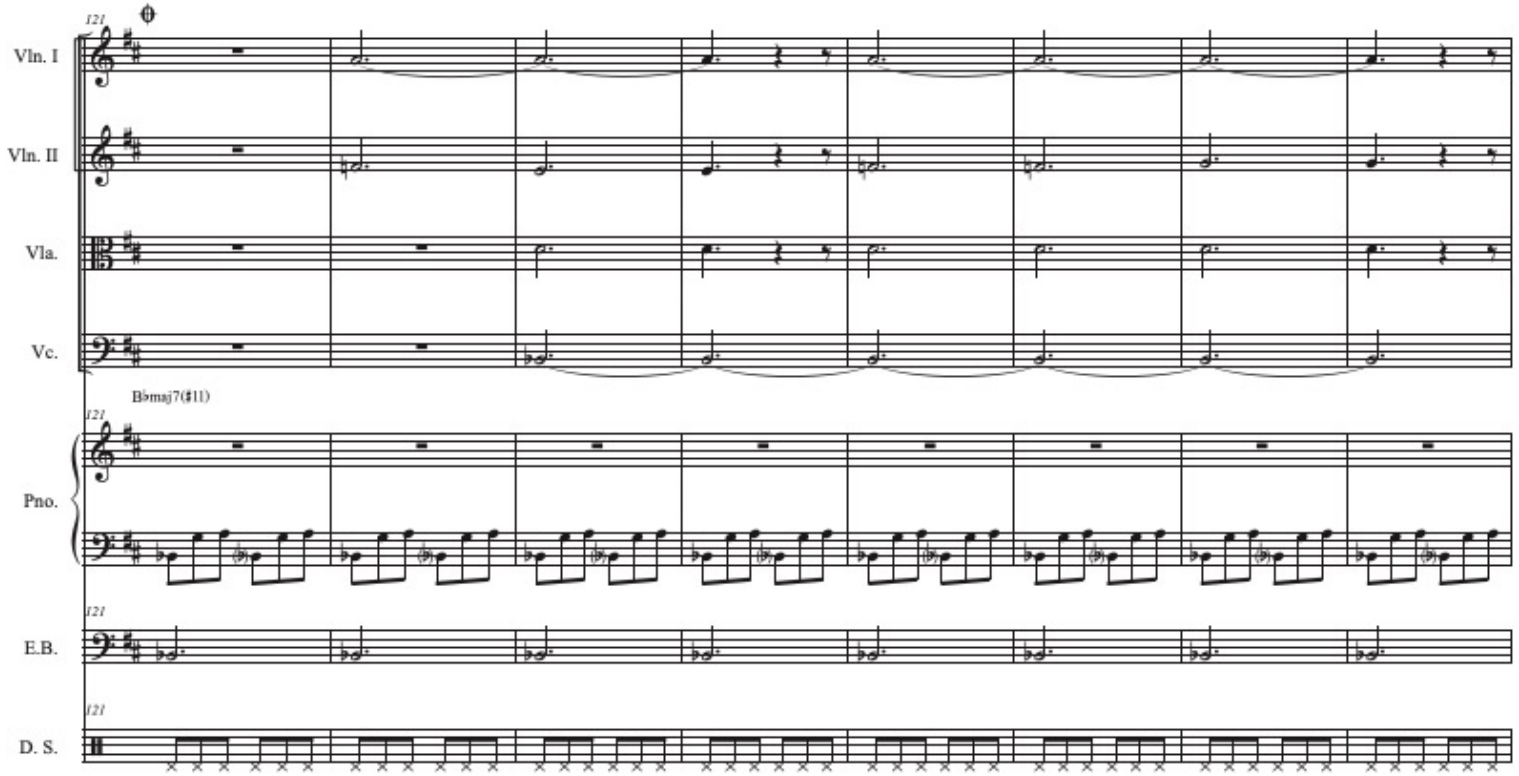

81
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Dmaj7(omit3)/A
Gadd9(omit3)
F13(♯11)
F6
Dmaj7(omit3)/A
Gadd9(omit3)
F13(♯11)
Pno.
81
E.B.
81
D. S.

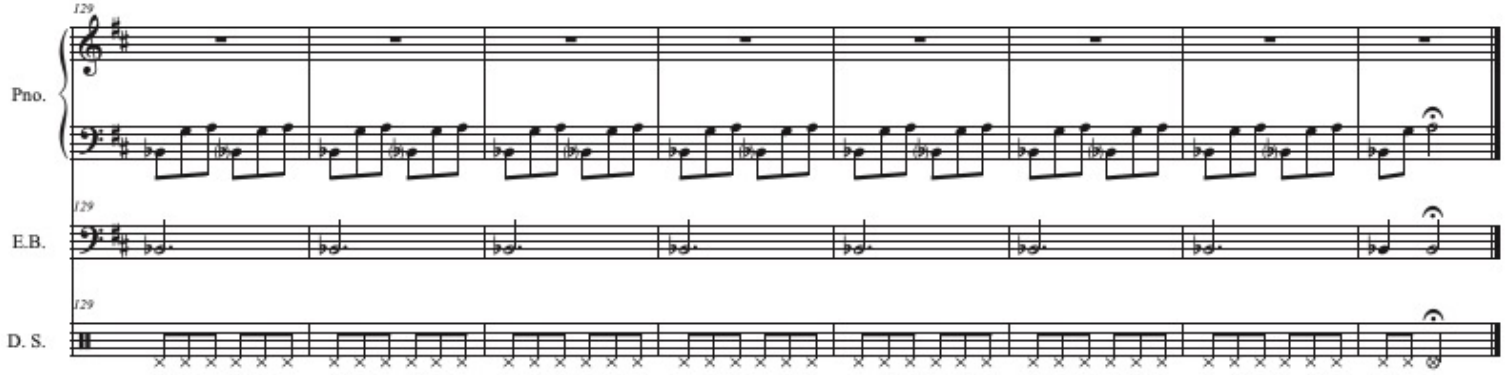

The fool
To Coda
pizz.
D
Electric bass solo
89
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pizz.
pizz.
pizz.
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
Pno.
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
E.B.
D. S.


97
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
arco
arco
arco
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
Pno.
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
E.B.
D. S.


14
The fool
E
Piano solo
105
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
Pno.
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
E.B.
D. S.


D.S. al Coda
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
Bm7(b13)
A7(add11)/C♯
B♭maj7(♯11)
Pno.
E.B.
D. S.

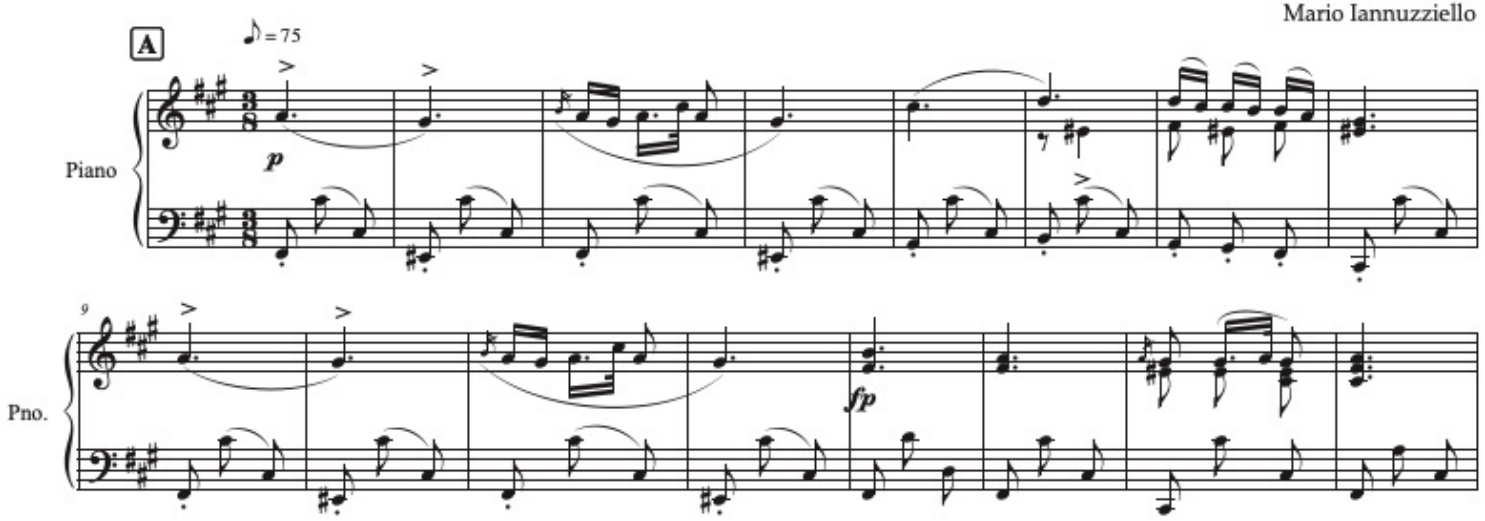

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
B♭maj7(♯11)
Pno.
E.B.
D. S.


129
Pno.
129
E.B.
129
D. S.

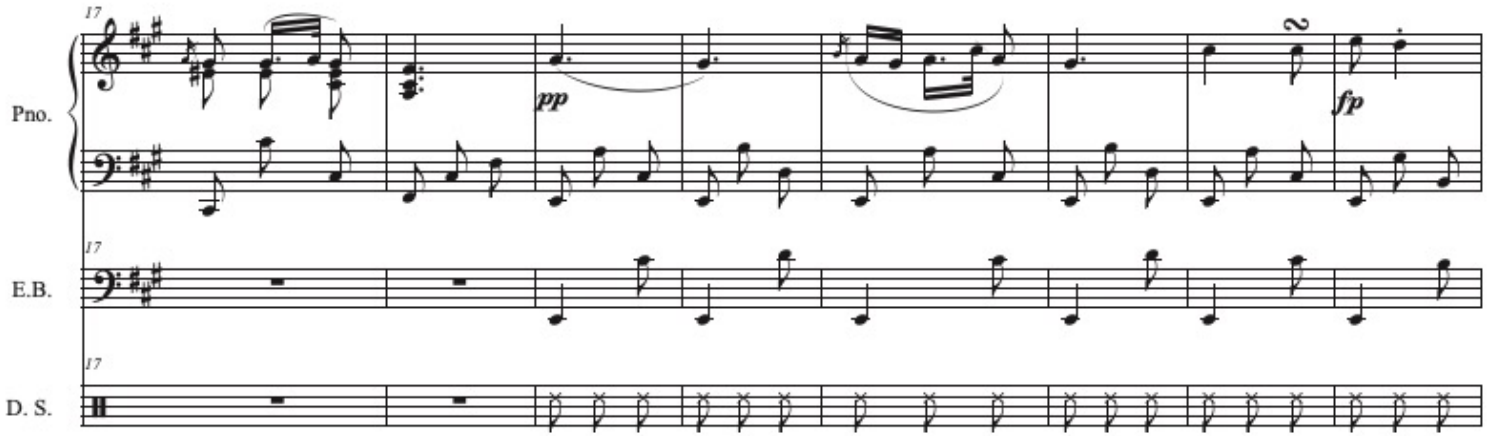
Piano Sonata N.20 D959

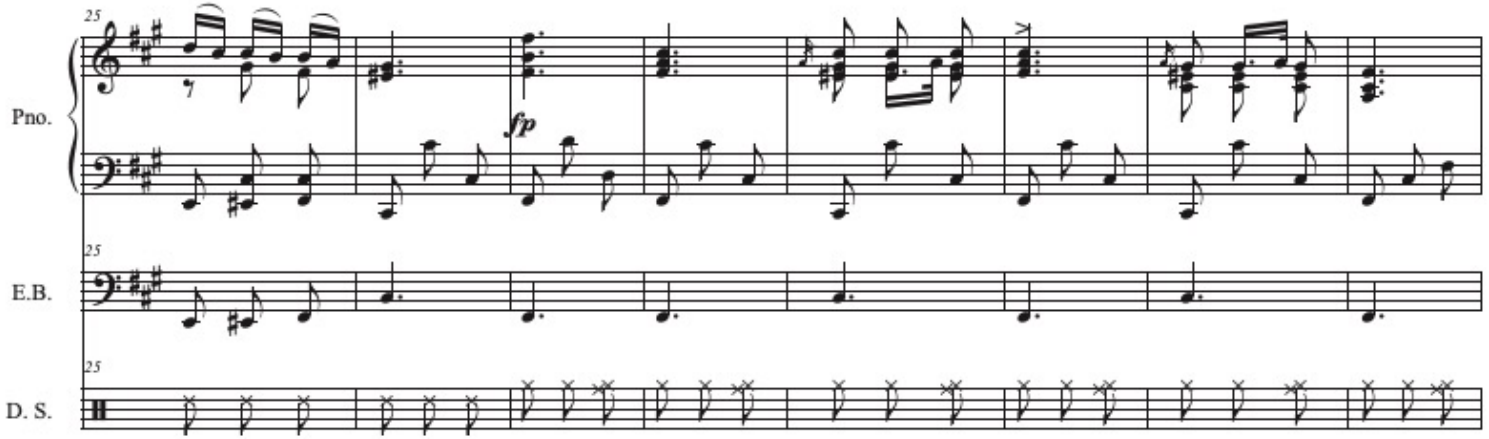
Andantino

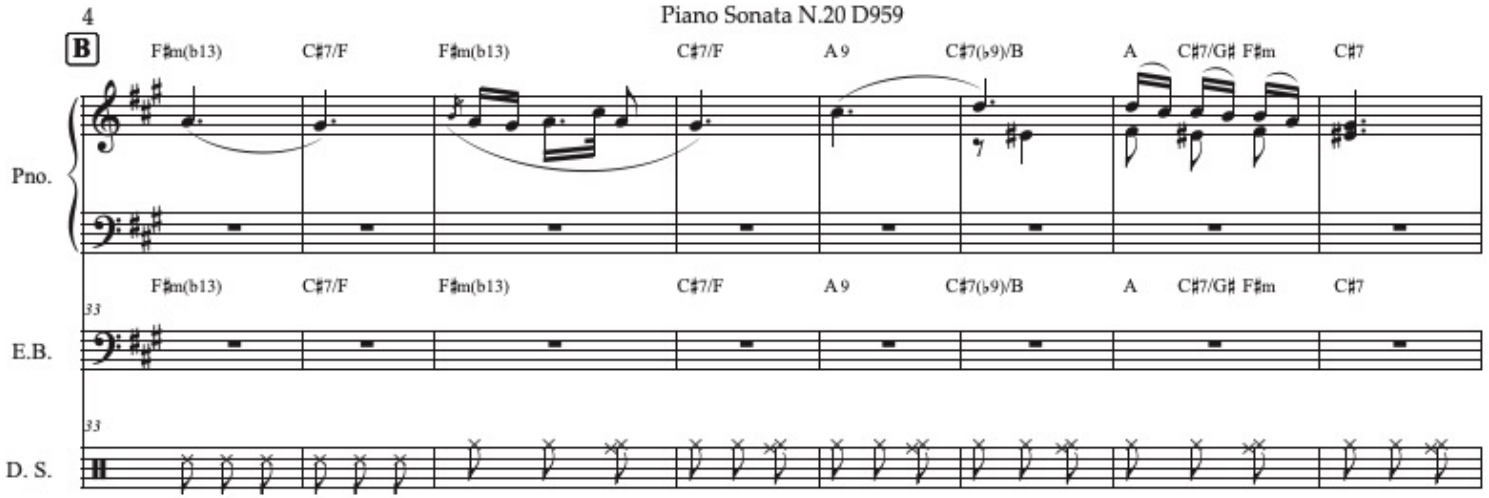
Franz Schubert
Mario Iannuzziello

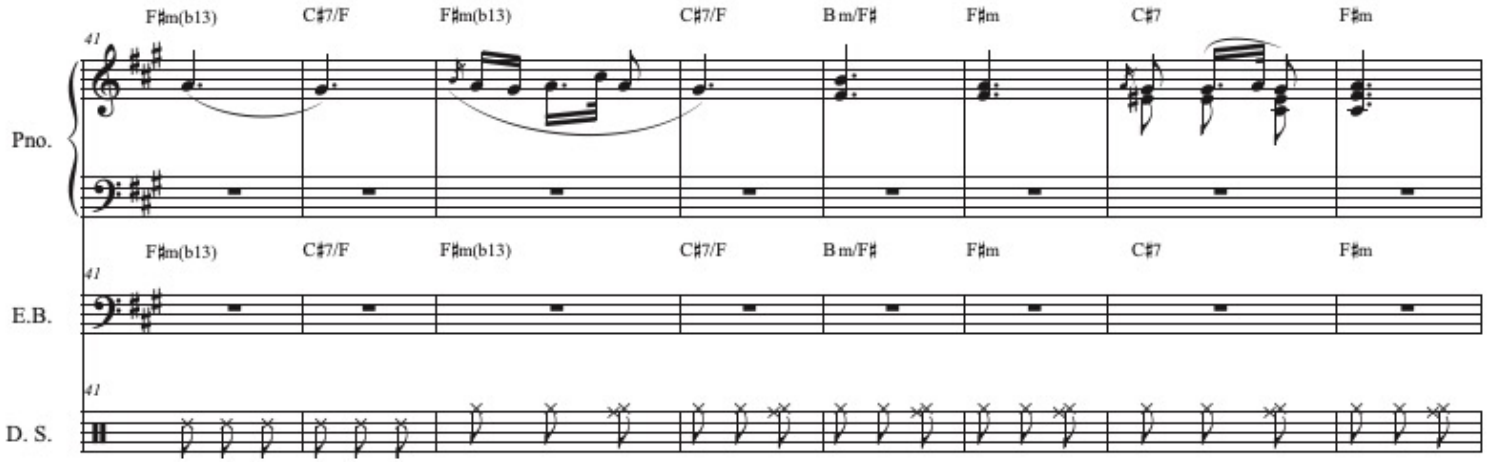


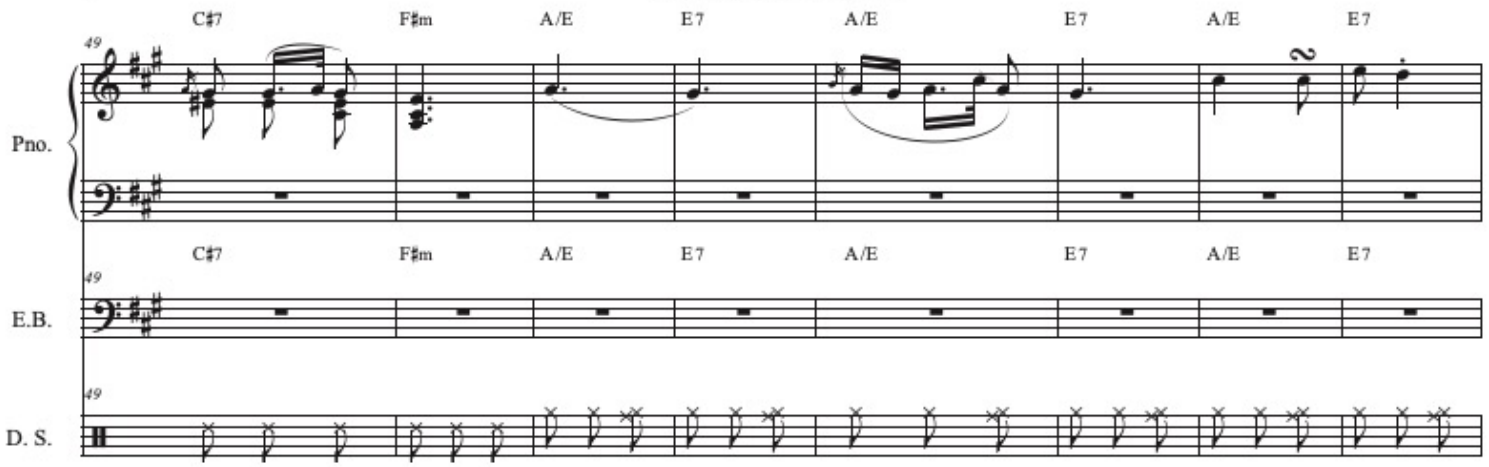
©MARIO IANNUZZIELLO SIAE 252768

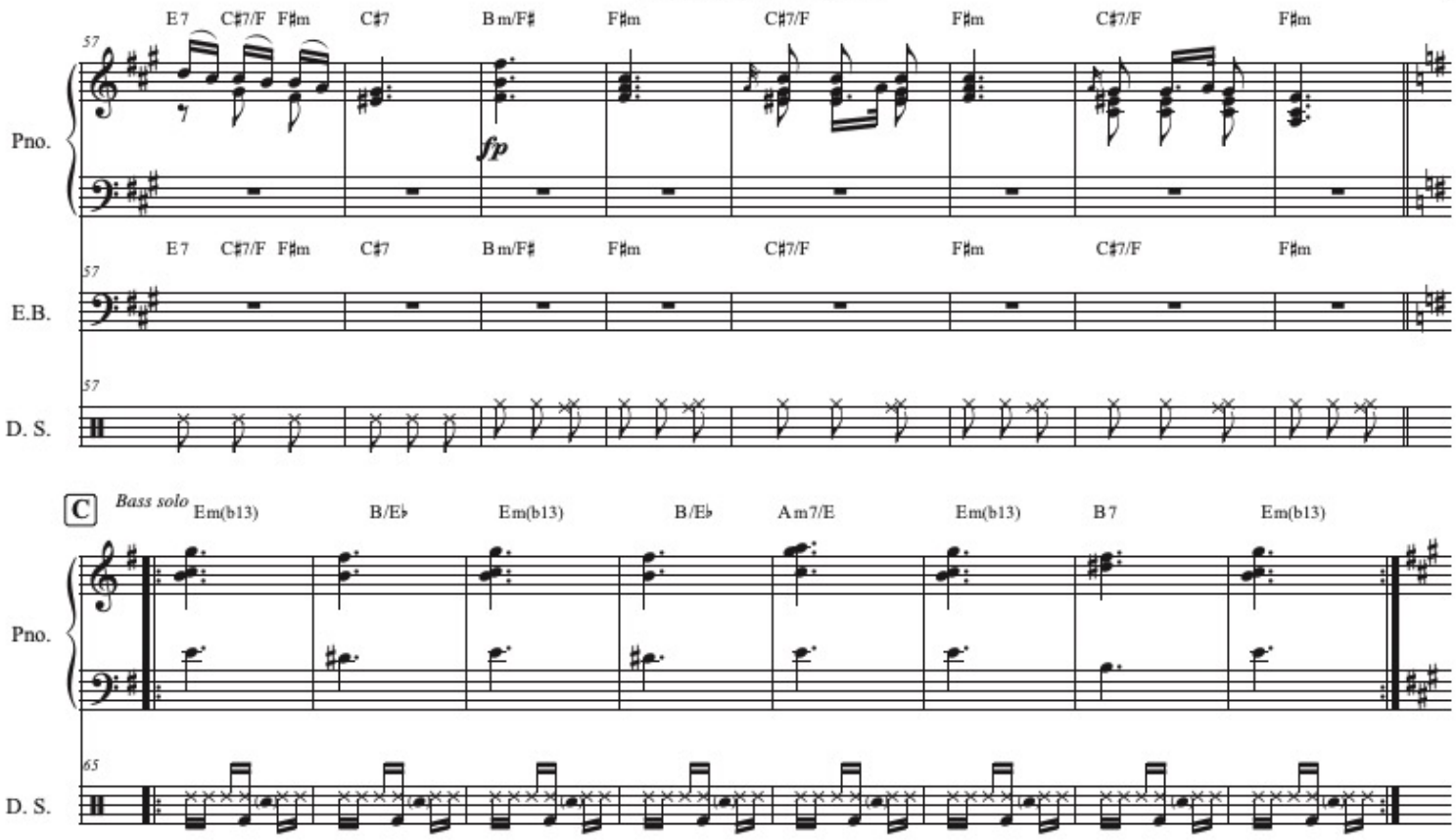

17
Pno.
pp
fp
2
17
E.B.
17
D. S.

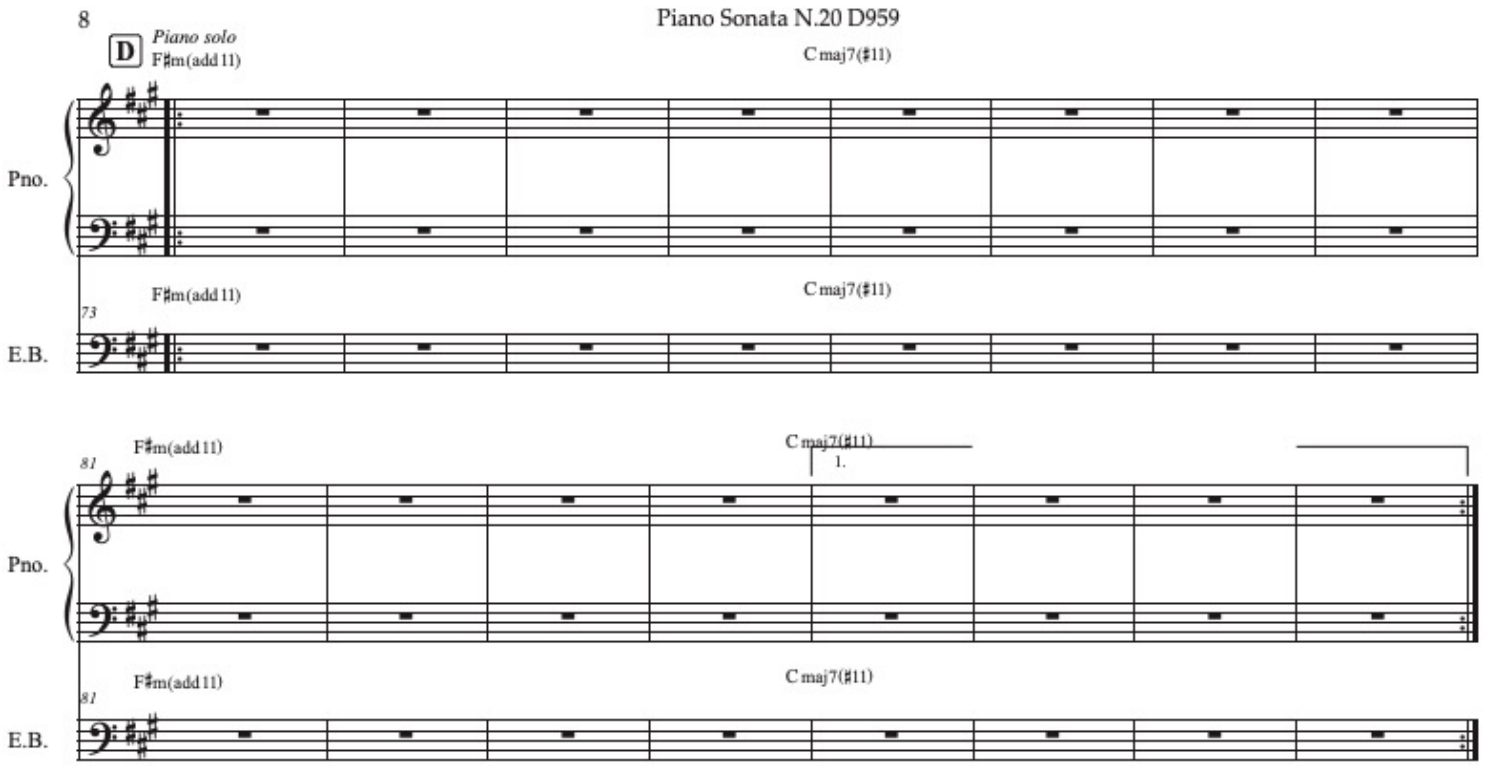

25
Pno.
fp
25
E.B.
25
D. S.

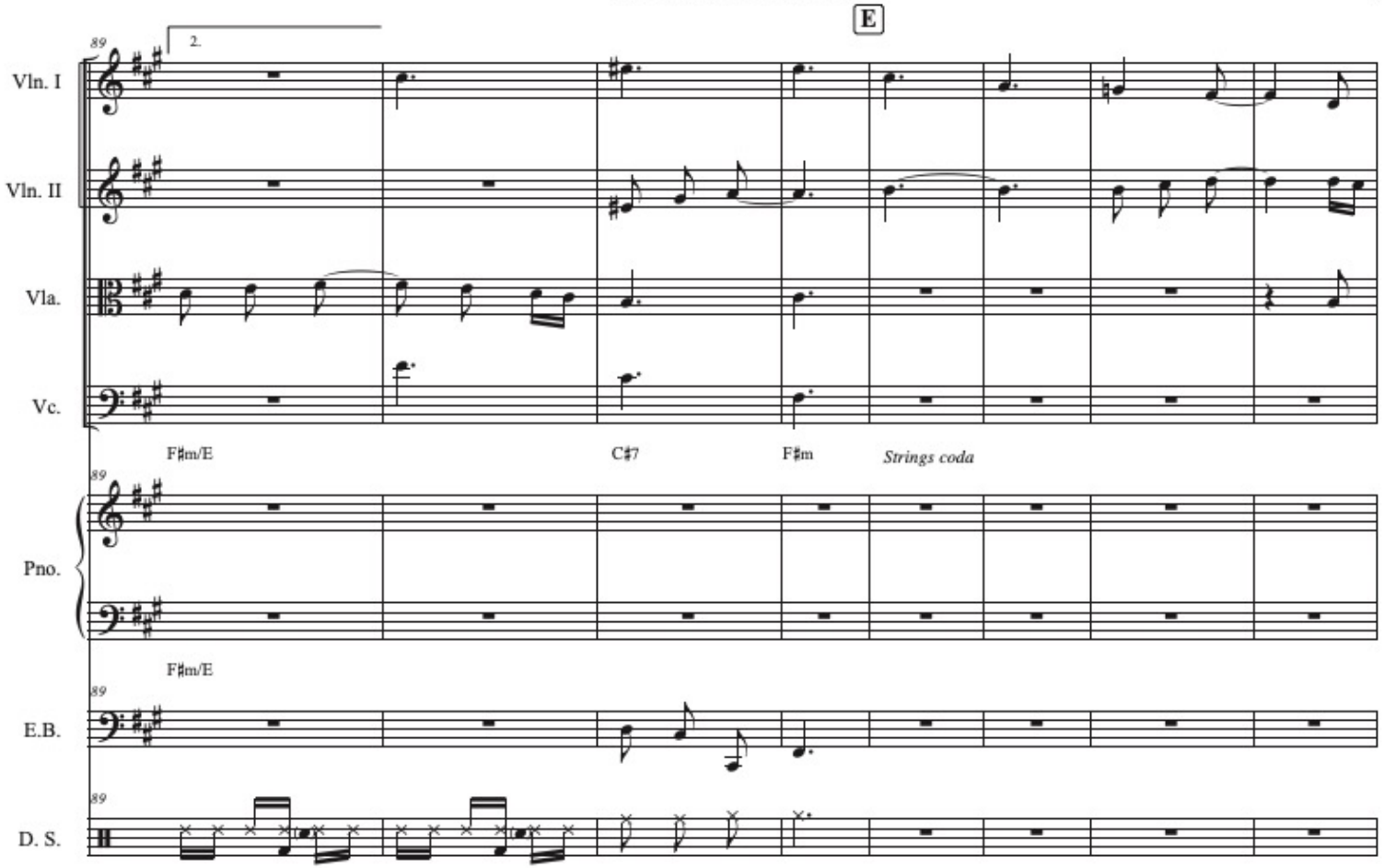

Piano Sonata N.20 D959
4
B
F♯m(b13)
C♯7/F
F♯m(b13)
C♯7/F
A 9
C♯7(♭9)/B
A
C♯7/G♯ F♯m
C♯7
Pno.
E.B.
D. S.

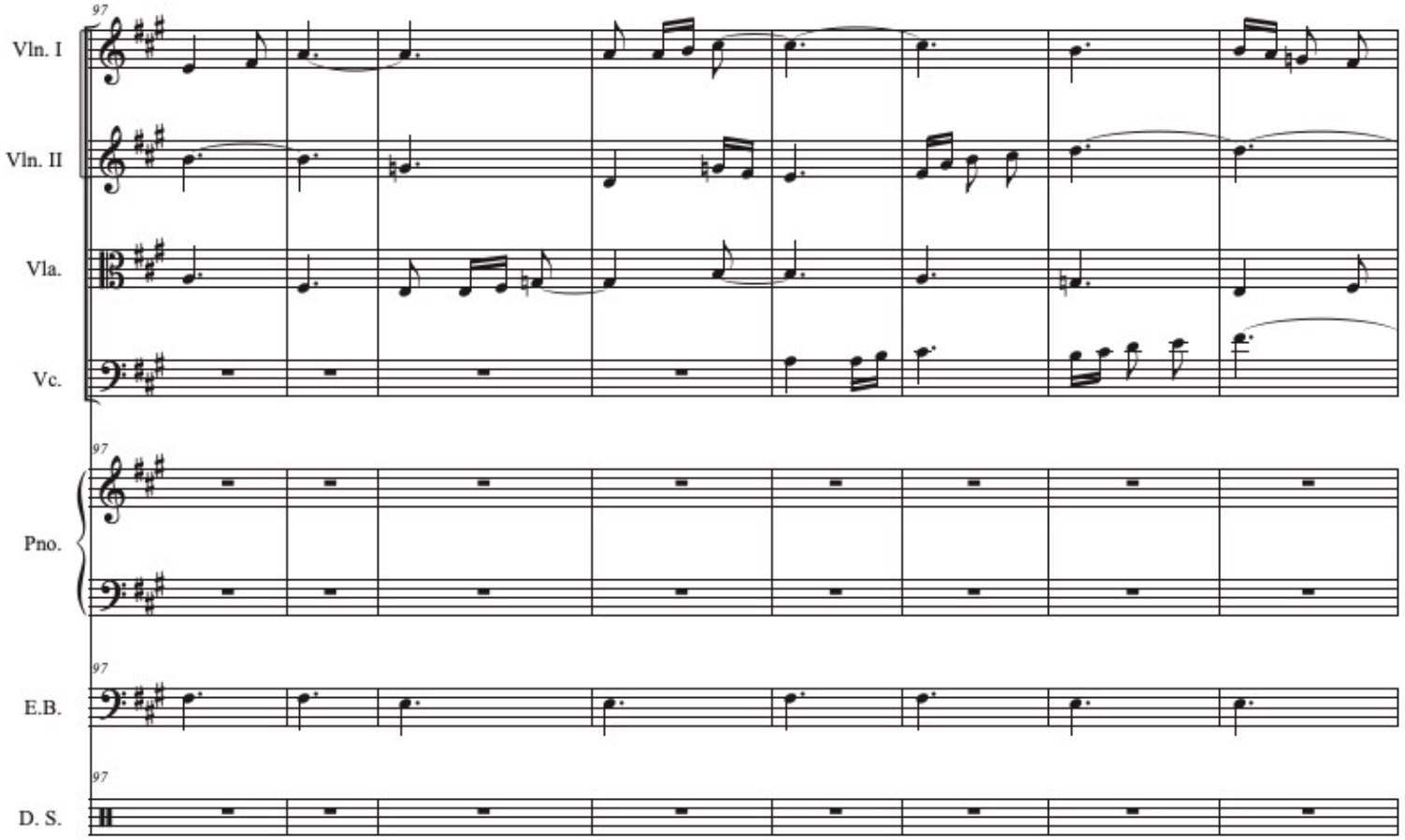

F♯m(b13)
C♯7/F
F♯m(b13)
C♯7/F
B m/F♯
F♯m
C♯7
F♯m
41
Pno.
E.B.
D. S.

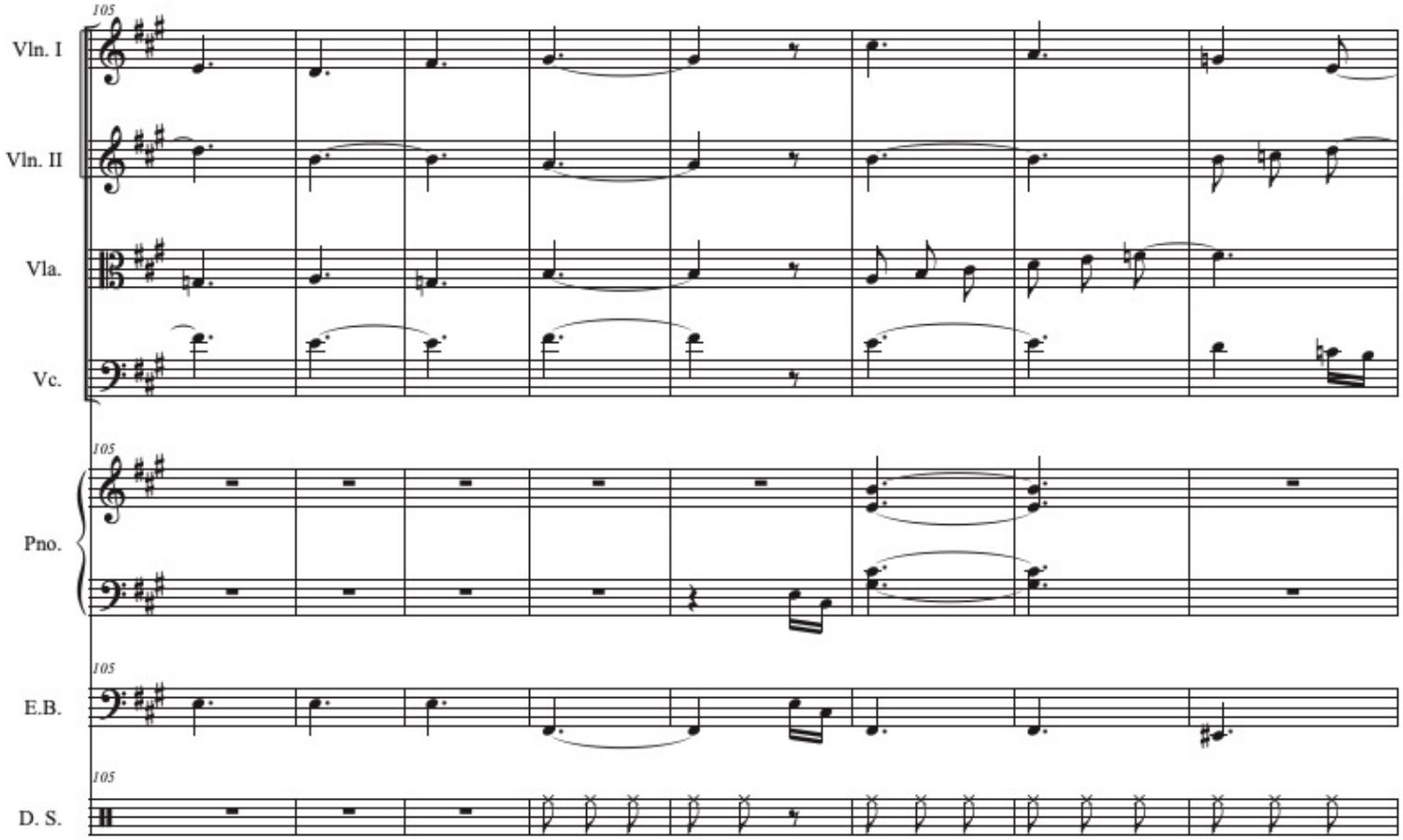

C♯7
F♯m
A/E
E7
A/E
E7
A/E
E7
49
Pno.
2
C♯7
F♯m
A/E
E7
A/E
E7
A/E
E7
49
E.B.
49
D. S.

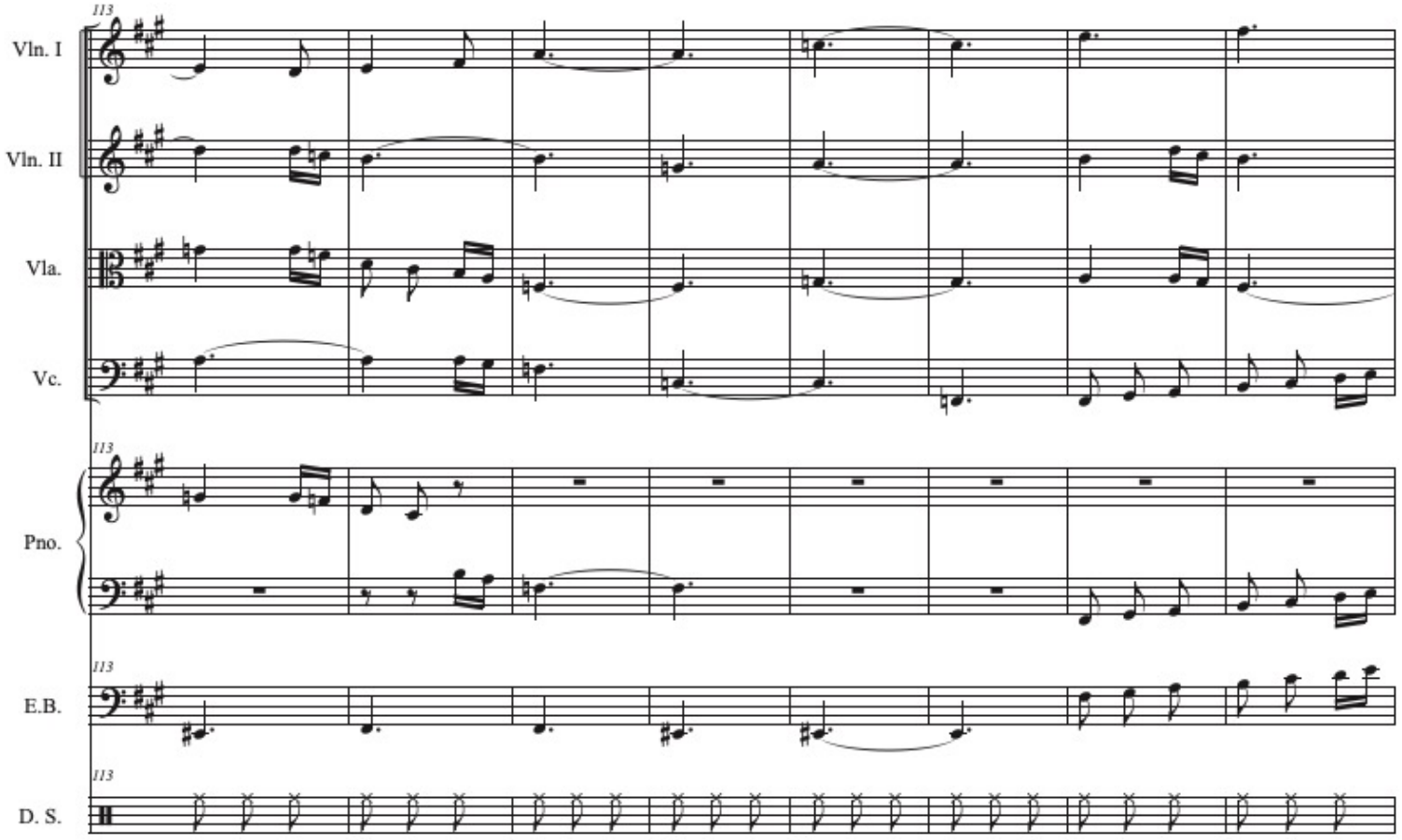

E 7 C♯7/F F♯m C♯7 B m/F♯ F♯m C♯7/F F♯m C♯7/F F♯m
57
Pno.
fp
E 7 C♯7/F F♯m C♯7 B m/F♯ F♯m C♯7/F F♯m C♯7/F F♯m
57
E.B.
57
D. S.
C
Bass solo
Em(b13) B/E♭ Em(b13) B/E♭ A m7/E Em(b13) B 7 Em(b13)
Pno.
65
D. S.

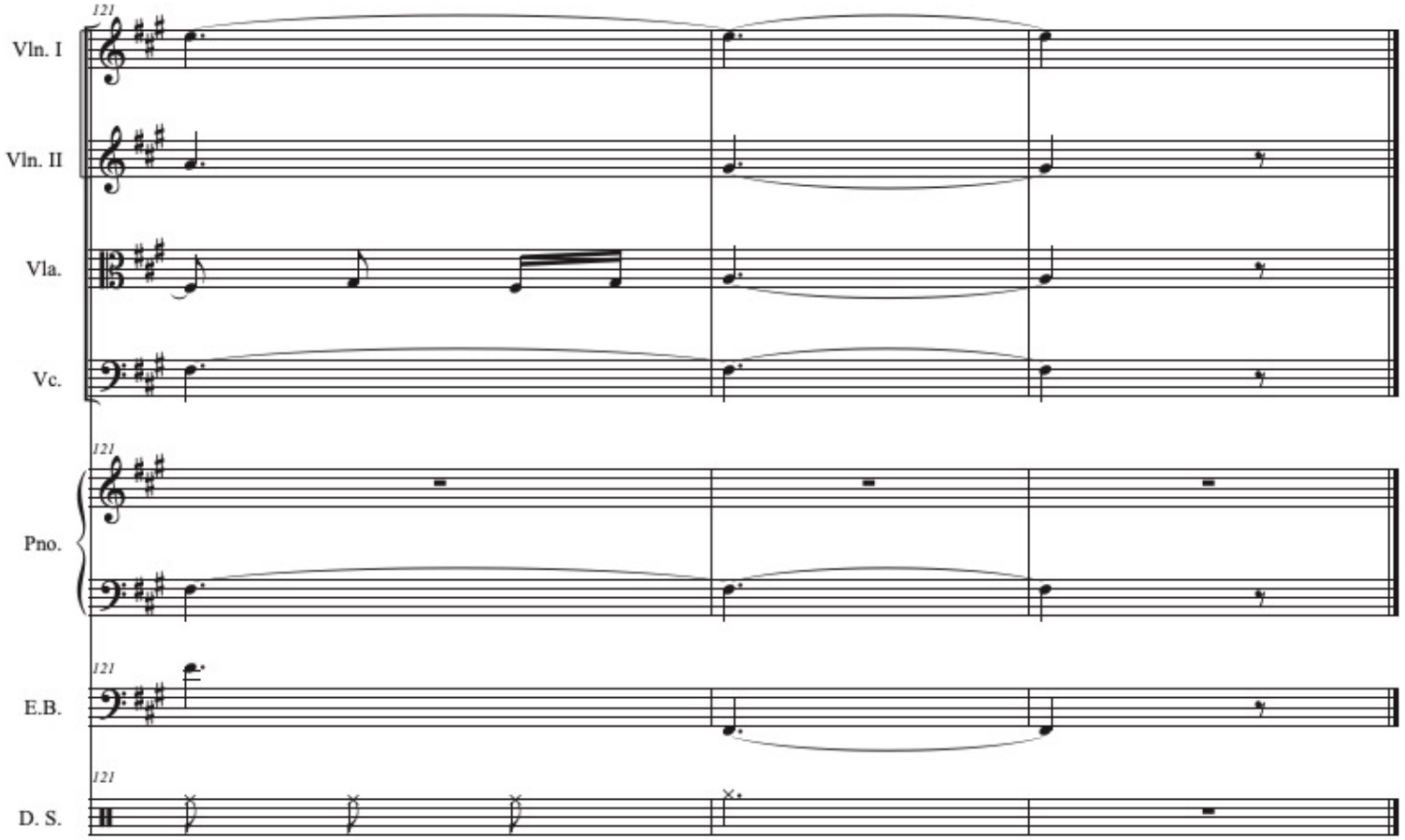

8
Piano Sonata N.20 D959
D
Piano solo
F♯m(add11)
C maj7(♯11)
Pno.
F♯m(add11)
C maj7(♯11)
73
E.B.
F♯m(add11)
C maj7(♯11)
1.
81
Pno.
F♯m(add11)
C maj7(♯11)
81
E.B.


E
2.
89
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
F♯m/E
C♯7
F♯m
Strings coda
Pno.
E.B.
D. S.


97
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
97
Pno.
97
E.B.
97
D. S.


105
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
105
Pno.
105
E.B.
105
D. S.

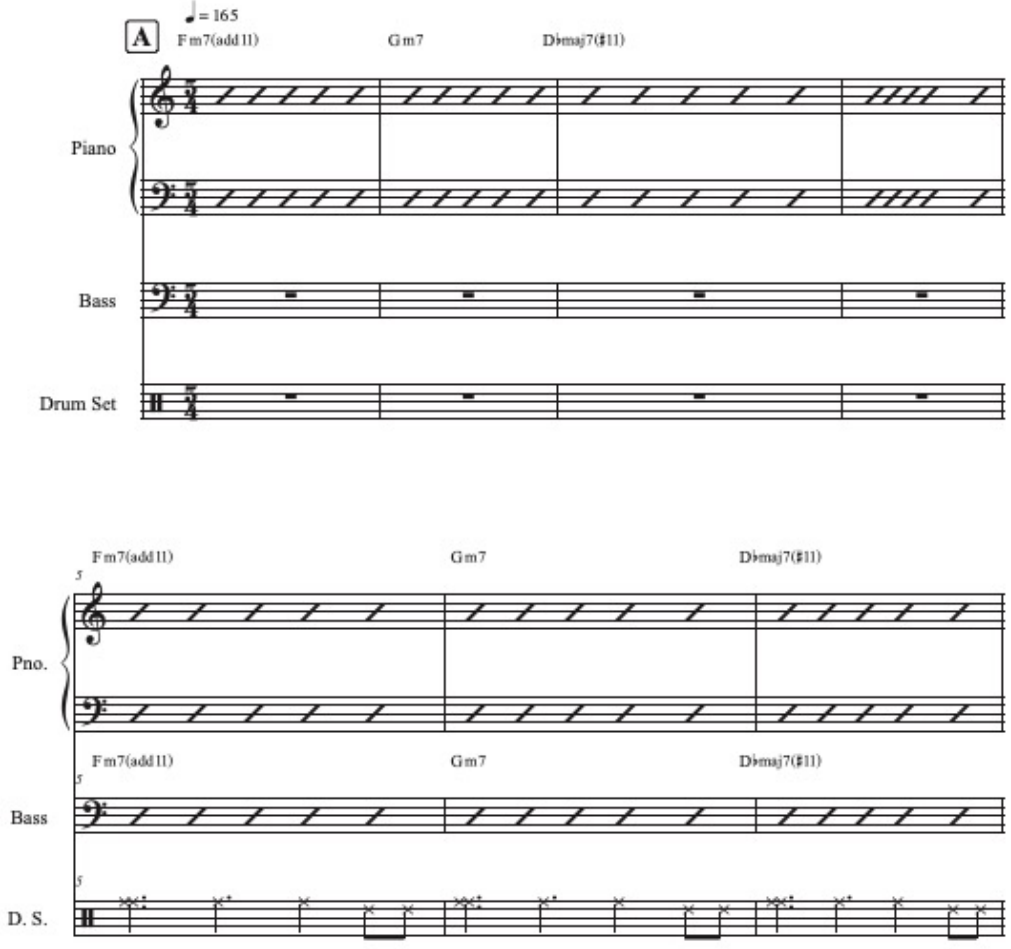

113
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
113
Pno.
113
E.B.
113
D. S.


121
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
121
Pno.
121
E.B.
121
D. S.

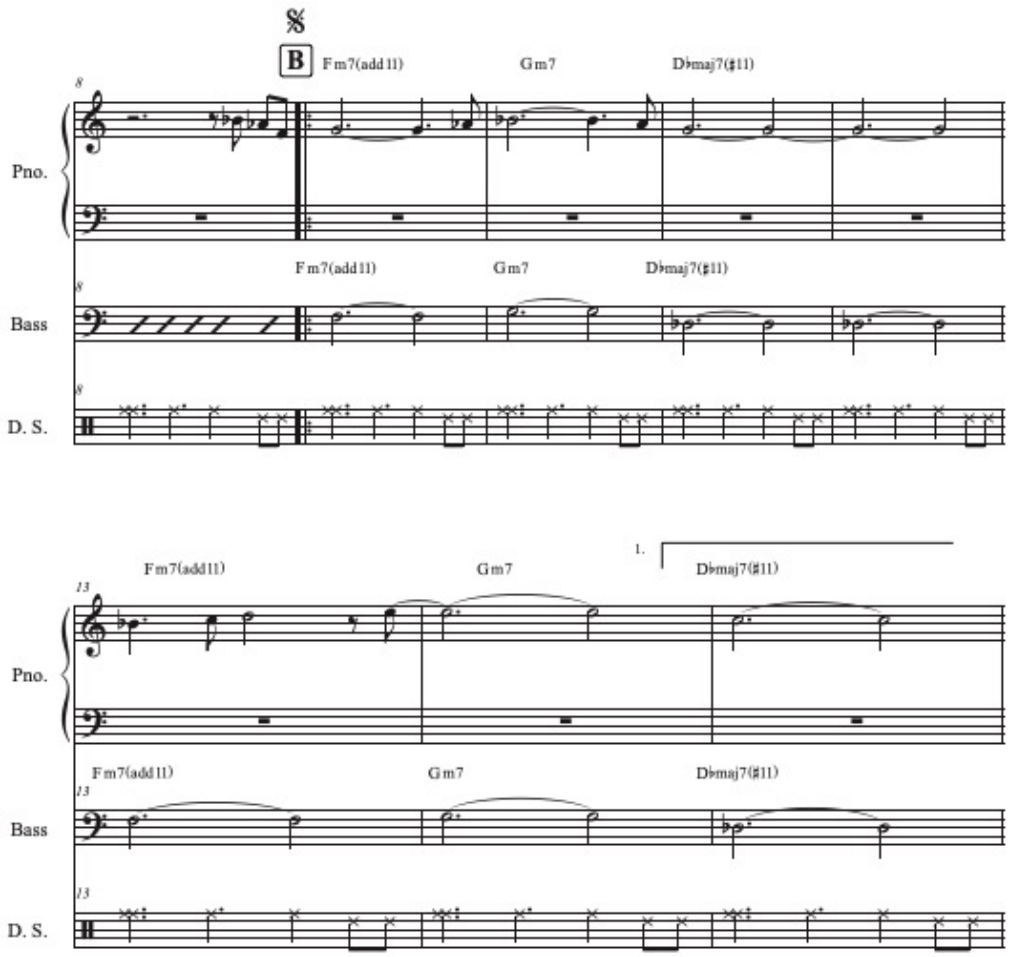
The door behind the door

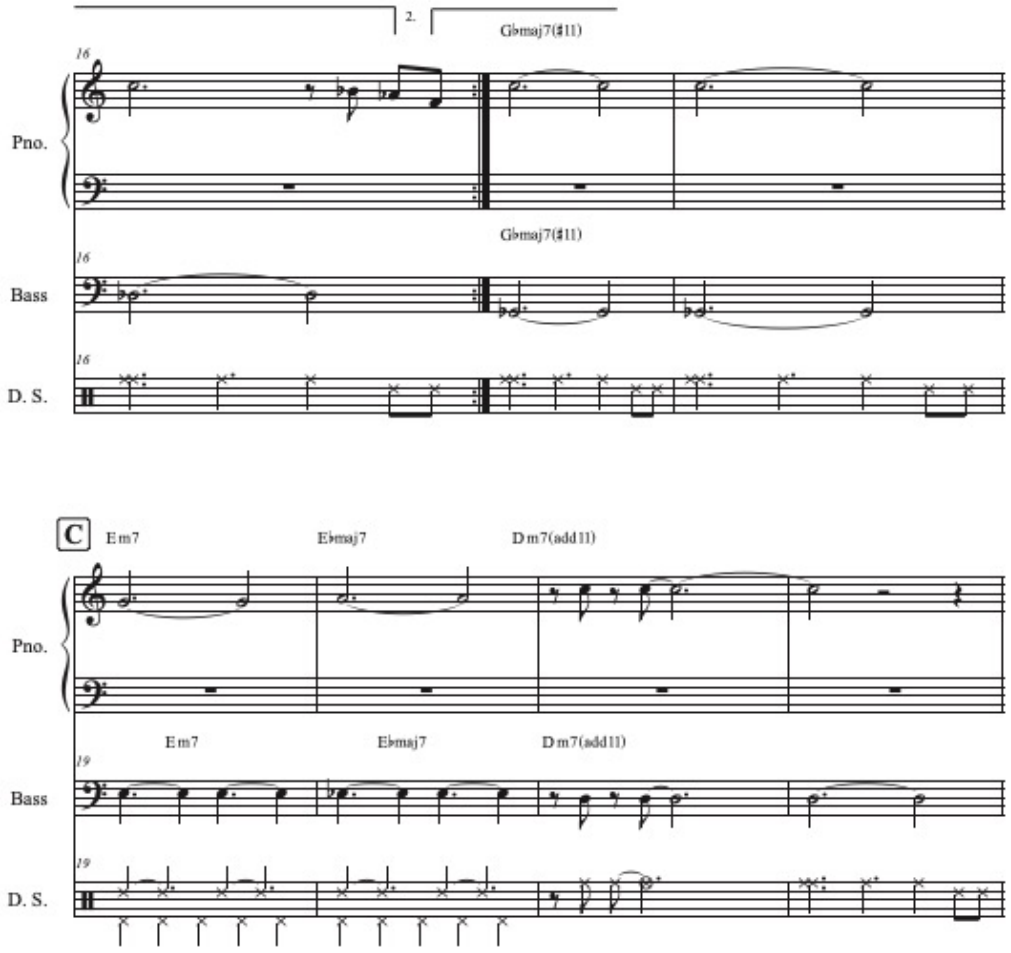
FTT

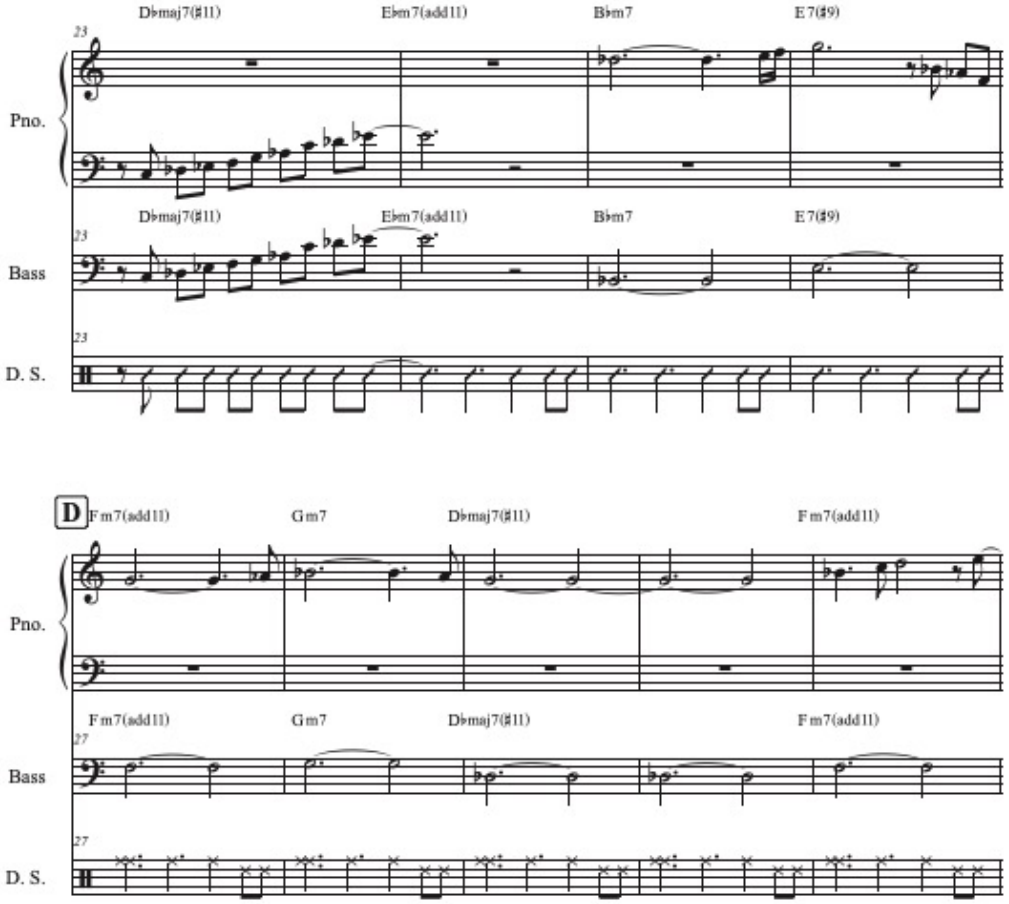
Mario Iannuzziello

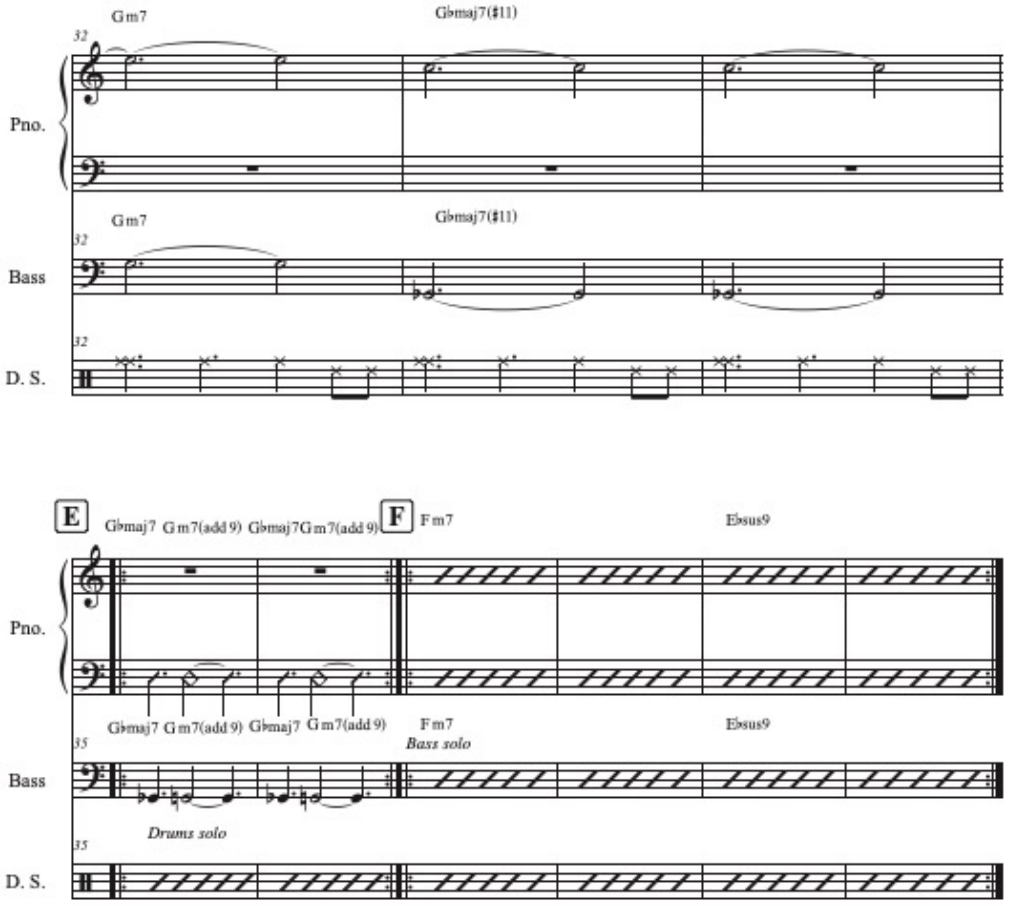


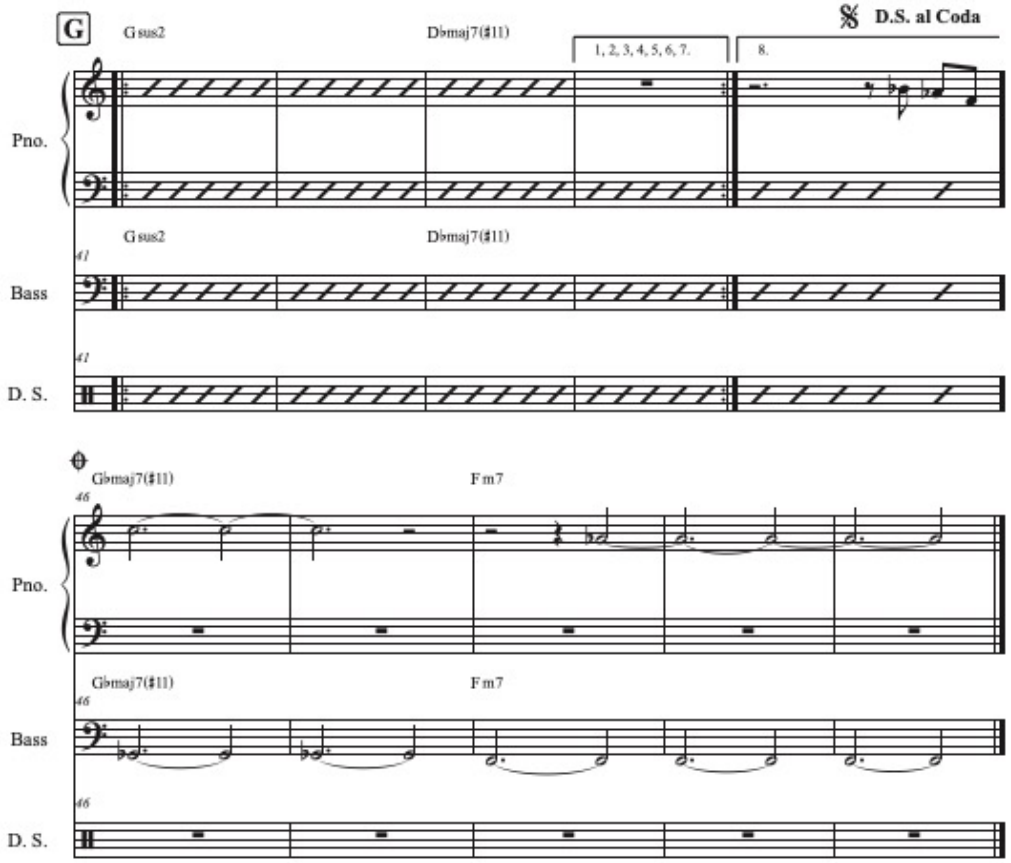
©MARIO IANNUZZIELLO SIAE 252768


B
Fm7(add11)
Gm7
D♭maj7(♯11)
Pno.
Bass
D. S.
1.


2.
G♭maj7(♯11)
16
Pno.
G♭maj7(♯11)
16
Bass
16
D. S.
C
E m7
E♭maj7
D m7(add11)
Pno.
E m7
E♭maj7
D m7(add11)
19
Bass
19
D. S.


D♭maj7(♯11)
E♭m7(add11)
B♭m7
E7(♯9)
23
Pno.
Bass
D. S.
D
Fm7(add11)
Gm7
D♭maj7(♯11)
Fm7(add11)
27


Gm7
G♭maj7(♯11)
32
Pno.
Gm7
G♭maj7(♯11)
32
Bass
32
D. S.
E
G♭maj7 Gm7(add 9) G♭maj7 Gm7(add 9)
F
Fm7
E♭sus9
Pno.
G♭maj7 Gm7(add 9) G♭maj7 Gm7(add 9)
Fm7
E♭sus9
35
Bass solo
Bass
Drums solo
35
D. S.


G
Gsus2
D♭maj7(♯11)
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
8.
D.S. al Coda
Pno.
Gsus2
D♭maj7(♯11)
41
Bass
41
D. S.
G♭maj7(♯11)
F m7
46
Pno.
G♭maj7(♯11)
F m7
46
Bass
46
D. S.

CONCLUSIONI

Attraverso un accostamento del materiale di compositori, interpreti, artisti e didatti trasversali ai mondi del jazz contemporaneo e dell'accademia, si avverte l'esigenza di superare un infruttuoso dualismo, e di realizzare che una delle più rilevanti direzioni del jazz di oggi è convergente alla musica classica accademica contenendola in sé ed essendone al contempo parte. La musica presa in analisi, le partiture, il lavoro di trascrizione ed arrangiamento e orchestrazione hanno prodotto una ulteriore consapevolezza sia di ricerca quanto musicale. Prendere poi parte, in qualità di interpreti, al progetto musicale frutto di ricerche e analisi attribuisce un valore performativo e creativo a tutto l'elaborato, in modo che venga facile e naturale suonare ciò di cui si è scritto e vice versa. Alla luce di questo metodo, atto ad affinare tanto la consapevolezza del musicista quanto la vena creativa di chi scrive musica, è giusto concedersi l'ambizione di essere non solo osservatori, ma parte stessa del cambiamento che interessa la musica di oggi.

RINGRAZIAMENTI

Esprimo la mia gratitudine verso il relatore, il professor Fabrizio Festa, per la sapiente guida durante le fasi del lavoro di redazione, per avermi ispirato e motivato durante le sue lezioni ed aver costantemente nutrito la mia passione verso ogni aspetto della materia. Ringrazio il correlatore, il professor Piero Massa, per i preziosi consigli ed il monitoraggio scrupoloso e attento durante il mio anno di mobilità presso l'HKU Conservatorium di Utrecht. Sono grato ai consulenti cui ho sottoposto l'elaborato durante ciascuna fase del lavoro: Gabriele Ceci, Carlo Barile, Francesco Martinelli, Luigi Giannatempo, Vincenzo Cipriani, Maurizio Franco. Ringrazio Paolo Daniele, produttore e assistente durante l'allestimento della performance finale, i musicisti Luca Di Battista, Nicolò Petrafesa, Francesco Tanzi, Maria Pia Prete, Serena Laiola per il prezioso contributo artistico e musicale; i miei docenti Pierluigi Balducci, Vito Di Modugno, Luigi Masciari, Maria Antonietta Cancellaro, Giuseppe Lillo, Tobijas Nijboer, Bart Soeters, Joel Gronewold, Bart De Win, Frank De Munnich, Ge Bijvoet, Servaas Shreuters, Konrad Koselleck. che mi hanno accompagnato durante il percorso formativo in Italia e Olanda. Un ringraziamento va inoltre ai mei maestri Guido Di Leone, Furio Di Castri, Francesco Angiuli, Giordano Pietroni, Paolo Benedettini, Nico Marziliano per avermi seguito nelle fasi della mia formazione jazzistica e musicale.

Per Adriano